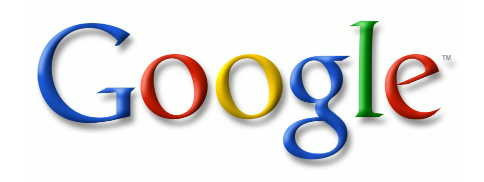



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



Всеволодъ Чешихинъ.

ИСТОРІЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ

(съ 1674 по 1903 г.).

Второе, исправленное и значительно дополненное изданіе.

Цѣна 4 рубля.



Собственность издателя
П. ЮРГЕНСОНА,
Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.
МОСКВА, Неглинный проѣздъ 14.
ЛЕЙПЦИГЪ, Тальштрассе 19
С.-Петербургъ, у І. Юргенсона.
1905.



1896

ИЗДАНІЕ П. ЮРГЕНСОНА.

Теоретическія сочиненія.

Парижъ 1900 г.
Grand prix
и золотая медаль.

р. к.

Аллеманнъ, Д. Церковные лады и гармонизація ихъ по теоріи древнихъ дидаскаловъ восточнаго осмогласія. — 75

А..., К. Прописи нотописанія . . . . — 40

Альбрехтъ, К. Тематическій каталогъ вокальныхъ сочиненій М. Глинки, съ нотами 1 50

Аренскій, А. Сборникъ задачъ (1000) для практическаго изученія гармоніи. 2 —

— Sammlung von 1000 Aufgaben zum praktischen Erlernen der Harmonie. . 2 —

— Краткое руководство къ практическому изученію гармоніи. 1891 г. . . 1 50

— Kurzer Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie. Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon . . 1 50

— Руководство къ изученію формъ инструментальной и вокальной музыки. Часть 1-я и 2-я по . . . . 1 —

— Части 1-я и 2-я въ одномъ томѣ. . 1 50

Арнольдъ, Юрій. Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія по эллинской и византійской теоріи и акустическому анализу . . . . . 3 —

Baскинъ, В. Біографическіе очерки русскихъ композиторовъ:

— I. А. Г. Рубинштейнъ. 1886 г. . . — 75

— II. М. П. Мусоргскій. 1877 г. . . . — 75

— III. А. Н. Сѣровъ. 1890 г. . . . . — 75

Берліозъ, Г. Дирижеръ оркестра. Переводъ съ французскаго П. Щуровскаго. *2-е исправленное изд.* 1894 г. — 75

— Очеркъ его жизни и дѣятельности. — 10

Бернардъ, М. Искусство настраивать, или систематическое изложеніе правилъ научиться безъ труда и въ самое короткое время вѣрно и чисто строить фортепіано, натягивать струны и вообще поддерживать инструментъ въ надлежащемъ порядкѣ. *7-е изданіе*. . . . . — 40

Бусслеръ, Л. Учебникъ формъ инструментальной музыки, изложенный въ 38 задачахъ. Переводъ съ нѣмецкаго профессоровъ Московской консерваторіи Н. Кашкина и С. Танѣева. 1883 г. 1 50

— Строгій стиль. Учебникъ простаго и сложнаго контрапункта, имитаціи, фуги и канона въ церковныхъ ладахъ. Переводъ проф. С. Танѣева. 1885 г. 2 —

— Свободный стиль. Учебникъ контрапункта и фуги въ свободномъ стилѣ, изложенный въ 32 задачахъ. Перев. проф. Н. Кашкина. 1885 г. 1 50

Буховцевъ, А. Настольная справочная книжка для преподавателей и всѣхъ занимающихся фортепіанною игрою. *2-е умноженное изданіе*. . . — 50

— Элементарный учебникъ фортепіанной метрики. 1 50

Веберъ, К. Руководство для систематическаго обученія на фортепіано. *2-е дополненное изданіе.* 1886 г. . . — 50

Weber, C. Systematische Grundlage als Leitfaden für den ersten Clavierunterricht . . . . — 50

— Путеводитель для обученія игрѣ на фортепіано. *4-е дополн. изд.* 1886 г. — 75

Веймарнъ, П. М. И. Глинка. Біографическій очеркъ. 1892 г. . . . 1 50

р. к.

Вознесенскій, I. I. О церковномъ пѣніи греко-россійской церкви; большой и малый знаменный роспѣвъ:

— Вып. 1-й, *изданіе 1-е*. . . . . . . 1 —

— „ 1-й, „ *2-е*. 1 40

— „ 2-й, четыре нотныхъ приложенія, съ объяснительн. текстомъ. . . 3 —

— II. Осмогласные росп. трехъ послѣднихъ вѣк. православн. русск. церкви:

— Вып. 1-й. Кіевскій роспѣвъ. *2-е изд.* 1 —

— „ 2-й. Болгарскій роспѣвъ . . . — 60

— „ 3-й. Греческій роспѣвъ . . . — 80

— „ 4-й. Образцы осмогласія роспѣвовъ: кіевскаго, болгарскаго и греческаго, съ объяснительнымъ текст. 1 20

— III. Церковное пѣніе правосл. юго-западной Руси по ирмологамъ XVII и XVIII вѣковъ:

— Тетр. I. Составъ, свойства и достоинства напѣвовъ, помѣщенныхъ въ Юго-запад. Ирмологахъ. *Второе изданіе* 1898 г. — 40

— „ II. Сравнительное обозрѣніе церковн. пѣснопѣній и напѣвовъ старой Юго-зап. Руси. — 60

— „ III. Ирмологъ Гавріила Головни. 1752 г. и Кругъ церковныхъ пѣснопѣній по напѣву Кіево-Печерской Лавры. . . . . — 80

— „ IV. Методъ греческаго церковнаго пѣнія испанца Іоанна Де-Кастро, съ приложеніемъ сборника пѣснопѣній той-же церкви. Составл. тѣмъ-же авторомъ . . . . 3 —

— IV. О современныхъ намъ нуждахъ и задачахъ русскаго церковнаго пѣнія. *2-е изданіе.* — 25

— V. Общедоступныя чтенія о церковномъ пѣніи:

— Вып. 1-й. О достоинствѣ и благотворности церковнаго пѣнія: исторія народно-церковнаго пѣнія; о внѣхрамовомъ духовномъ пѣніи . . . . — 40

— „ 2-й. О современномъ намъ церковномъ пѣніи въ Россіи, условіяхъ, мѣрахъ къ его процвѣтанію, предметѣ, области и свойствахъ онаго. — 40

— „ 3-й. Техника текстоваго и напѣвнаго состава и исполненія церковн. пѣснопѣній. — 50

— VI. О пѣніи въ православныхъ церквахъ греческаго востока съ древнѣйшихъ до новыхъ временъ. Ч. 1 и 2-я, съ приложеніемъ образцовъ греческаго осмогласія. . . . . . 2 —

— VII. Главные пункты греческаго церковнаго пѣнія (гл. изъ той же книги). — 40

— VIII. Нотные образцы греческаго церковнаго осмогласія. . . . . . — 75

Ганслинкъ, Э. О прекрасномъ въ музыкѣ. Дополненіе къ изслѣдованію эстетики музыкальнаго искусства. Переводъ М. Иванова . . . . . . 1 —

— О музыкально-прекрасномъ. Опытъ повѣрки музыкальной эстетики. Переводъ съ нѣмецкаго *Ларсена*, съ предисловіемъ переводчика. 1895 г. . 1 50

— То-же, въ изящномъ переплетѣ . . 2 —

Всеволодъ Чешихинъ.

Исторія русской оперы

(съ 1674 по 1903 г.).

Второе, исправленное и значительно дополненное изданіе.

Цѣна 4 рубля.



Собственность издателя
П. ЮРГЕНСОНА,
Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.
МОСКВА, Неглинный проѣздъ 14.
ЛЕЙПЦИГЪ, Тальштрассэ 19.
С.-Петербургъ, у І. Юргенсона.
1905.

Всеволодъ Чешихинъ.

ИСТОРІЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ,

СЪ ДРЕВНѢЙШИХЪ ВРЕМЕНЪ

по 1903 годъ и позже,

въ эволюціи родовъ музыкальнаго творчества.

ВЪ ШЕСТИ ТОМАХЪ.

Томъ I-й:

ИСТОРІЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ

(съ 1674 по 1903 г.).

Томъ 1-й.

ИСТОРІЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ

(съ 1674 по 1903 г.).

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Предисловіе ко второму изданію.

Habent sua fata libelli—у всякой книги своя судьба. Судьба этой книги, въ общихъ чертахъ, слѣдующая.

21 и 30 ноября, 11, 14 и 21 декабря 1900 г. я прочелъ въ г. Ригѣ пять публичныхъ лекцій на тему: „Исторія русской оперы", съ музыкальными иллюстраціями на фортепіано по нотному матеріалу, любезно предоставленному лицами, имена которыхъ названы мною въ „посвященіи". Въ 1901 г. эти лекціи были напечатаны въ „Русской музыкальной газетѣ", а въ 1902 г. вышли отдѣльнымъ (первымъ, петербургскимъ) изданіемъ. Нынѣ этотъ трудъ выходитъ вторымъ, исправленнымъ и дополненнымъ, изданіемъ.

Исправлено, сравнительно съ первымъ изданіемъ, прежде всего принятое мною дѣленіе исторіи русской оперы на періоды. Такъ какъ я значительно расширилъ первый періодъ (начавъ его съ 1674 г., а не съ 1735 г.), то и счелъ нужнымъ довести его лишь до 19 вѣка, до 1800 г. (а не до 1835 г., какъ было въ 1-мъ изданіи). Не одно чисто-внѣшнее удобство (наглядность при обозрѣніи всего историческаго матеріала) побудило меня прибѣгнуть къ такому дѣленію; я руководствовался также и соображеніями эстетическаго свойства: опера Кавоса и Верстовскаго съ начала 19 вѣка до 1835 г. (года первой постановки „Аскольдовой могилы"), съ ея романтизмомъ и исправною (особенно у Кавоса) капельмейстерскою техникою, настолько отличается отъ дилеттантскихъ, вообще, оперъ-водевилей 18 вѣка, что время дѣятельности этихъ двухъ предшественниковъ Глинки, по справедливости, слѣдовало выдѣлить въ особый, второй періодъ исторіи русской оперы. Границы другихъ періодовъ оставлены мною безъ измѣненія, сравнительно съ 1-мъ изданіемъ; я лишь выправилъ границу предпослѣдняго періода, вмѣсто 1890 г. взявъ 1893 г.—годъ смерти П. И. Чайковскаго, завершителя цѣлаго типа послѣ-глинкинской мелодической оперы. Итакъ, вмѣсто 4-хъ періодовъ исторіи русской оперы, значившихся въ первомъ изданіи, въ этомъ второмъ изданіи читатель встрѣтитъ пять періодовъ, изъ коихъ послѣдній доведенъ до года изданія (обычай, котораго я думаю придерживаться и въ будущемъ). Полагаю, что мотивировка этого главнаго „исправленія" достаточно убѣдительна.... Дальнѣйшія исправ-

ленія касались мелочей: годовъ, опечатокъ и т. п.; нѣкоторыя изъ этихъ мелочей, впрочемъ, довольно существенны,—напримѣръ, группировка спорныхъ оперъ 18 вѣка подъ именами тѣхъ или иныхъ композиторовъ, въ зависимости отъ изученія мною нѣкотораго новаго историческаго матеріала, съ которымъ я познакомился уже по выходѣ въ свѣтъ 1-го изданія книги.

Что касается дополненій, то они довольно значительны. Въ этомъ изданіи я говорю не только объ операхъ, но и о музыкѣ къ драмамъ (въ видѣ вкладныхъ №№). Я счелъ нужнымъ включить въ это изданіе, послѣ біографій оперныхъ композиторовъ, по періодамъ, краткія свѣдѣнія 1) объ оперныхъ театрахъ, 2) объ оперныхъ пѣвцахъ и 3) о музыкально-педагогическихъ учрежденіяхъ отчетныхъ періодовъ; я также привожу краткія справки о либреттистахъ и другихъ дѣятеляхъ оперной сцены. Кромѣ композиторовъ, русскихъ и иностранныхъ, писавшихъ оперы на русскія оригинальныя либретто, я въ этомъ 2-мъ изданіи говорю также и о русскихъ, въ смыслѣ подданства, композиторахъ, писавшихъ оперы на иностранныя либретто; вотъ почему на этотъ разъ у меня появились новыя русскія имена Березовскаго, Бортнянскаго и др. (писавшихъ оперы на итальянскія и французскія либретто), а также и имена русскихъ инородцевъ (въ смыслѣ: иностранцевъ, состоящихъ въ русскомъ подданствѣ) различныхъ національностей—привислинскихъ поляковъ (напримѣръ, Монюшка), прибалтійскихъ нѣмцевъ (напримѣръ, Мертке) и др.... Особенно дополнены, сравнительно съ 1-мъ изданіемъ, 1-я глава этого сочиненія и заключеніе. Прибавлены „указатели" — согласно заявленію моихъ критиковъ въ русскихъ и заграничныхъ изданіяхъ.

Кстати о критикѣ: я благодаренъ ей за доброе отношеніе къ 1-му изданію и въ особенности за симпатичную оцѣнку основной тенденціи сочиненія, изложенной въ „введеніи" (признаніе мною одинаковой закономѣрности за обоими главными теченіями всякой оперы, какъ рода искусства: мелодическимъ и декламаціоннымъ). Нѣкоторыми указаніями моихъ критиковъ я воспользовался для улучшенія этого 2-го изданія сравнительно съ первымъ.

Я желалъ бы улучшать книгу съ каждымъ новымъ ея изданіемъ, а потому и обращаюсь съ покорнѣйшею просьбою ко всѣмъ современнымъ композиторамъ, названнымъ въ этой книгѣ, музыкальнымъ критикамъ, либреттистамъ, опернымъ пѣвцамъ, музыкальнымъ издателямъ[1]) и инымъ дѣятелямъ, такъ или иначе прикосновеннымъ къ русскому оперному творчеству и, наконецъ, ко всѣмъ любителямъ и цѣнителямъ рус-

---

1) Я кстати, съ благодарностью упоминаю здѣсь В. В. Бесселя, приславшаго мнѣ нотный матеріалъ для этого, 2-го, изданія.

ской оперы,— не стѣсняясь, указывать мнѣ на пробѣлы въ моемъ сочиненіи и сообщать могущія служить къ пополненію этихъ пробѣловъ біографическія данныя, нотные матеріалы и т. п. (направляя все это на мое имя, по адресу: г. Рига. Мировой Съѣздъ).... Заявляя эту просьбу на случай новаго изданія, я чуждъ излишней самонадѣянности, памятуя все ту же мудрую поговорку: „у всякой книги своя судьба",— habent sua fata libelli!

Всеволодъ Чешихинъ.

г. Рига, ноябрь 1903 года.

ПОСВЯЩАЕТСЯ

русскимъ музыкальнымъ издателямъ:

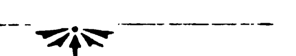
ПЕТРУ ИВАНОВИЧУ ЮРГЕНСОНУ

въ Москвѣ

и

МИТРОФАНУ ПЕТРОВИЧУ БѢЛЯЕВУ

въ Лейпцигѣ.



ИСТОРІЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ.

(1674—1903 гг.).

Введеніе.

Два теченія въ сферѣ западно-европейскаго музыкальнаго творчества: опера мелодическая (опера въ собственномъ смыслѣ слова) и опера декламаціонная (музыкальная драма). Закономѣрность обоихъ направленій опернаго искусства и стремленіе ихъ къ художественному синтезу, остающемуся недосягаемымъ идеаломъ. Наличность тѣхъ же теченій въ исторіи русской оперы. Русская народная пѣсня, какъ особенный матеріалъ, обусловившій своеобразіе русской оперной музыки; особенности мелодическаго строенія и трудность гармонизаціи русской пѣсни. Пять періодовъ въ исторіи русской оперы.

Искусство слова — искусство античной древности; искусство звука—искусство христіанскаго средневѣковья.

Слово возбуждаетъ опредѣленныя, ясныя, точныя представленія въ умѣ слушателя; музыкальный звукъ возбуждаетъ неопредѣленныя, неясныя ощущенія. Люди „положительные", привыкшіе довольствоваться заботами и мыслями о реальныхъ благахъ жизни, не любятъ музыки: съ нихъ достаточно искусства слова, т. е. литературы и поэзіи, если только они вообще обладаютъ эстетическою потребностью. Эллины, уравновѣшенные реалисты, по общему складу своего міровоззрѣнія, любившіе преимущественно внѣшнюю, реальную сторону жизни (не даромъ у нихъ процвѣтала скульптура, это реальнѣйшее изъ искусствъ) не были музыкальны. Они создали драму и трагедію и, допуская участіе музыкальныхъ инструментовъ въ скандированіи стиховъ со сцены, создали что-то вродѣ мелодрамы и мелотрагедіи,—но они не могли создать оперу. Ихъ драматическое творчество дало матеріалъ грядущимъ либреттистамъ—не болѣе. Эллинамъ, такимъ образомъ, суждено было положить основу лишь одному элементу оперы—оперному тексту, либретто.

Христіанство отвлекло людей отъ земли, открывъ ему широкія перспективы мистическихъ предчувствій. Для новой религіи, располагавшей къ сладостной мечтательности, нужно было новое искусство, способное, говорить сердцу языкомъ непосредственной эмоціи и смягчать нравы. Этимъ искусствомъ стала музыка, какъ необходимая принадлежность хри-

стіанскаго богослуженія. Человѣкъ, недовольный реальнымъ міромъ, жаждавшій считать себя сыномъ вѣчности, предавался религіозной меланхоліи; тутъ-то и понадобилась ему музыка; выражаясь словами русскаго поэта, средневѣковому человѣку дано было „два слуха“: „онъ слышалъ и церковный звонъ, и слышалъ вѣщій голосъ Духа“. Христіанство разработало, въ тиши средневѣковыхъ монастырей и церквей, богослужебную, вокальную и инструментальную, музыку настолько, что положило основу другому элементу оперы—музыкальному.

Но то же христіанство вскорѣ обнаружило аскетическое пренебреженіе къ слову и къ логическому смыслу пѣснопѣній; для средневѣковаго человѣка не была мила земная реальность и конкретная опредѣленность, присущая слову, т. е. тексту пѣснопѣнія. Слово вскорѣ потонуло въ чисто-музыкальныхъ излишествахъ и хитросплетеніяхъ „строгаго стиля“, средневѣковаго контрапункта; душа средневѣковаго человѣка плавала въ мистическомъ блаженствѣ, когда онъ слушалъ вокальную музыку, а про слово онъ позабывалъ. Создать оперу этотъ человѣкъ не былъ способенъ; онъ былъ однобокимъ, какъ эллинъ—только съ другой стороны!

Лишь эпоха возрожденія, эпоха синтеза 1) здраваго, реалистическаго взгляда на міръ и 2) новаго христіанскаго богопониманія, могла побудить европейца искать синтеза двухъ искусствъ, сліянія слова и звука въ новомъ искусствѣ—въ оперѣ!

Творецъ первой европейской оперы, итальянецъ Каччини, въ предисловіи къ своимъ статьямъ „Nuove musiche“, вышедшимъ во Флоренціи въ 1601 г., ясно и точно констатируетъ психологическую неизбѣжность появленія оперы, говоря [1]):

„Когда во Флоренціи существовало превосходное общество Джованни Барди, графа Верньо, къ которому принадлежали не только большая часть дворянства, но также и первостепенные музыканты, образованные люди, поэты и философы, я, часто бывая въ немъ, по истинѣ долженъ сказать, что въ ихъ просвѣщенныхъ бесѣдахъ научился большему, нежели въ тридцатилѣтнихъ занятіяхъ контрапунктомъ. Они постоянно поощряли меня и доказывали неопровержимыми доводами, что не слѣдуетъ придавать особенной цѣны музыкѣ, мѣшающей какъ слѣдуетъ понимать слова, искажающей смыслъ и размѣръ стиха, то удлиняющей, то сокращающей слоги ради контрапункта, губителя поэзіи (laceramento della poesia), но убѣждали искренно предаться другой музыкѣ, столь превознесенной Платономъ и другими философами,

1) См. „Катехизисъ исторіи музыки“ д-ра Г. Римана. Часть 2-я. Исторія музыкальныхъ формъ. Переводъ Н. Кашкина. Москва, 1897 г. Стр. 70 и 71.

утверждавшими, что въ трояком ъ существѣ музыки первое мѣсто принадлежитъ слову, второе ритму и послѣднее звуку, а не наоборотъ; они настаивали на присоединеніи моемъ къ этому воззрѣнію, если я хочу, чтобы музыка трогала чувство слушателей и производила на нихъ то достойное удивленія дѣйствіе, какое восхваляютъ древніе писатели и вызвать которое контрапунктъ былъ безсиленъ. Когда я убѣдился, что произведенія нашихъ дней доставляютъ наслажденія, доступныя только уху, что, безъ пониманія словъ, разумъ (inteletto) остается безучастнымъ, тогда мнѣ пришло на мысль сочинять музыку, подобную до извѣстной степени гармонической рѣчи, въ которой (музыкѣ) я выказалъ извѣстное благородное пренебреженіе къ пѣнію (nobile sprezzatura del canto")... Надо, очевидно, понимать: пренебреженіе къ пѣнію многоголосному, полифонному, церковному, презирающему „слово".

Такимъ-то образомъ, въ исходѣ XVI вѣка, кружокъ знатныхъ флорентинцевъ при дворѣ Медичи, желая воскресить древне-эллинскую мелодраму или мелотрагедію, впервые ввелъ въ поэтическую драму одноголосное пѣніе съ аккомпаниментомъ инструментовъ—реформа смѣлая, принимая во вниманіе господство многоголосной музыки a capella (безъ аккомпанимента). Для этого кружка Каччини (въ сотрудничествѣ съ Пери) написалъ первую оперу „Дафна" (либретто Ринуччини), впервые поставленную въ 1594 г. въ домѣ Джакопо Корси.

Изъ приведенной цитаты Каччини явствуетъ лишь неизбѣжность новаго рода музыки (получившаго имя „оперы" лишь въ половинѣ XVII вѣка; сперва господствовала кличка: „dramma in musica" или „dramma per musica",—что Тредіаковскій совершенно вѣрно перевелъ: „драмма на музыкѣ"), но съ воззрѣніями Каччини на пріемы опернаго творчества можно было спорить. А именно, вопросъ объ отношеніи музыки къ тексту былъ рѣшенъ Каччини совершенно субъективно, словами: „первое мѣсто — слову, второе ритму и послѣднее—звуку, а не наоборотъ". Насколько такое рѣшеніе вопроса поспѣшно, явствуетъ изъ того обстоятельства, что даже въ настоящее время, когда европейская опера насчитываетъ свыше 300 лѣтъ своего развитія, взглядъ на правильное соотношеніе музыкальной формы и текста далеко еще не установился, и въ сферѣ музыкальной критики и эстетики вопросъ этотъ остается самымъ важнымъ и самымъ труднымъ для разрѣшенія. Предупреждаю поэтому, что предлагаемое мною въ дальнѣйшемъ изложеніи рѣшеніе этого вопроса также субъективно; уклониться же отъ этого разрѣшенія значило бы отказаться отъ самой темы, которая, въ такомъ случаѣ, осталась бы безъ освѣщенія, безъ руководящей идеи.

Съ первыхъ же шаговъ своего развитія, европейская опера пошла по двумъ разнымъ путямъ, раздробилась на два теченія, сообразно господству слова надъ звукомъ или звука надъ словомъ, въ каждомъ изъ этихъ двухъ направленій. Уже съ XVII вѣка намѣчаются основныхъ два типа оперы: опера мелодическая (опера въ собственномъ смыслѣ слова) и опера декламаціонная (или музыкальная драма). Творецъ первой европейской оперы, Каччини, сразу избралъ второй типъ оперы, выказывая „благородное пренебреженіе къ пѣнію“, стремясь прежде всего къ ясности декламаціи, что̀, разумѣется, обусловило преобладаніе „говорка“ или речитатива надъ плавнымъ изліяніемъ пѣсни или кантилены. Послѣдователи Каччини (Монтеверде, Кавалли) слѣдовали тому же направленію, тому же чисто-драматическому стилю суровыхъ, разсудительныхъ флорентинцевъ, соотечественниковъ Данте, называвшихъ этотъ стиль „сценическимъ“ по преимуществу: „stile rappresentativo“. Но сынъ жизнерадостнаго и сердечнаго Неаполя, Скарлатти (1659—1725) сталъ основателемъ „неаполитанской“ школы оперныхъ композиторовъ, культивировавшихъ прежде всего красивую мелодію (bel canto), независимо отъ цѣлей драматической выразительности; явилась, слѣдовательно, мелодическая опера, опера-концертъ—типъ копернаго творчества, по существу, противуположный музыкальной драмѣ.

Дуализмъ оперы, двойственность ея основного типа продолжается въ дальнѣйшей исторіи оперы; временами являются геніальные композиторы, какъ будто достигающіе единства стиля, примиряющіе слово и звукъ на такихъ началахъ, которые, повидимому, должны остаться вѣчными образцами для подражанія (Моцартъ, Мейерберъ, Вагнеръ).... Но единеніе слова и звука на этихъ началахъ оказывается недолговѣчнымъ; слово и звукъ тотчасъ же, въ твореніяхъ слѣдующаго поколѣнія композиторовъ, распадаются, какъ два элемента, не обладающихъ надлежащею силою химическаго сродства, въ непрочномъ химическомъ соединеніи. Даже въ теченіе жизни одного и того же композитора замѣчается діаметральная противуположность воззрѣній на отношеніе слова и звука въ оперѣ; примѣровъ множество: Верди въ „Травіатѣ“, какъ мелодической оперѣ, и Верди въ музыкальной драмѣ „Отелло“, Вагнеръ въ мелодическомъ „Ріенци“, и Вагнеръ въ декламаціонномъ „Нибелунговомъ перстнѣ“ и т. д. Неудивительно, что, въ теченіе всей исторіи европейской оперы, два основныхъ теченія идутъ обыкновенно рядомъ, въ лицѣ двухъ враждебныхъ музыкальныхъ партій. Творецъ французской національной оперы, Люлли (1633—1687), родомъ флорентинецъ, представитель stile rappresentativo и музыкальной драмы, принужденъ уступить мѣсто „неаполитанцамъ“, т. е. мелодической оперѣ. Его постъ занимаетъ

опять представитель музыкальной драмы, Глюкъ (1714—1787) и выдерживаетъ борьбу съ представителемъ новой мелодической оперы, Пиччини; „глюкисты„ и „пиччинисты“ одинаково могучи и многочисленны, и общественное мнѣніе, въ концѣ борьбы, такъ же колеблется, какъ и въ началѣ ея. Казалось бы, что геній Моцарта (1756—1791 гг.), воспринявшій въ себя элементы оперы и итальянской, мелодической, и французской, декламаціонной, долженъ былъ дать въ „Донъ-Жуанѣ“ образецъ примиренія двухъ основныхъ теченій. Но, увы, старая борьба музыкальныхъ гвельфовъ и гибелиновъ XVIII-мъ вѣкомъ передана въ наслѣдіе XIX-му, точно хроническая болѣзнь. Веберъ, стремящійся къ внѣшне-драматической выразительности въ „Фрейшюцѣ“ (сцена въ волчьей долинѣ), принужденъ дѣлить славу съ медоточивыми мелодистами Беллини и Россини. Верди декламаціонными твореніями послѣдняго періода своей дѣятельности („Фальстафъ“) побиваетъ самого себя, какъ итальянскаго мелодиста („Трубадуръ“ и др.). Въ срединѣ вѣка какъ будто достигнуто примиреніе: на сценахъ царитъ самодержавно Мейерберъ, подобно Моцарту, побывавшій въ двухъ „школахъ“— итальянцевъ-мелодистовъ и декламаторовъ-французовъ. Но и это царство непродолжительно. Является новый реформаторъ оперы, объединитель ея основныхъ теченій, Вагнеръ—и теоретически отрицаетъ Мейербера (дѣлая уклонъ въ сторону декламаціонной музыкальной драмы).... Однако практически борьба все еще не разрѣшена, и Вагнеру приходится дѣлить въ европейскомъ оперномъ репертуарѣ мѣсто не только съ разностороннимъ Мейерберомъ, но и явно-односторонними мелодистами, каковы Гуно, Бизе и т. д.

Есть что-то поучительное въ перипетіяхъ этой вѣчной борьбы между двумя оперными направленіями. Отнестись отрицательно къ одному изъ этихъ направленій невозможно: историческіе факты будутъ вопіять противъ всякой односторонности. Логическій исходъ изъ противорѣчій будетъ — признаніе закономѣрности обоихъ направленій опернаго искусства и признаніе художественнаго синтеза ихъ недосягаемымъ, по существу, идеаломъ. Когда Карамзинъ, въ концѣ XVIII вѣка, разговаривалъ въ оперѣ съ одною француженкою по поводу спора „глюкистовъ“ и „пиччинистовъ“, она сказала ему приблизительно слѣдующее: „мы уже давно порѣшили этотъ споръ; мы цѣнимъ у Глюка—драматически-выразительную гармонію, у Пиччини—обворожительную мелодію“. Пора стать на эту старую точку зрѣнія всякому образованному музыканту: внѣ ея нѣтъ исхода отъ логическихъ несообразностей. Пора кончить вѣчный споръ признаніемъ „музыкальнаго дуализма“, т. е. признаніемъ равноправности обоихъ исконныхъ теченій оперной музыки; пора ограничиваться требованіемъ отъ оперы

художественности, т. е. выразительности, не навязывая ей тѣхъ или иныхъ формъ: пускай одни композиторы создаютъ выразительныя аріи, другіе—выразительные речитативы; съ какой стати лишь одно направленіе признавать желательнымъ и истиннымъ? Два начала оперы, слово и звукъ, эти оперные Ормуздъ и Ариманъ, ведутъ между собою исконную борьбу, которой не можетъ быть конца и исхода; но, вмѣсто того, чтобы сѣтовать по этому поводу, мы радуемся: ибо безконечность этой борьбы указываетъ на безконечный путь развитія, который суждены всякому искусству вообще, а музыкальному въ частности!

Безъ слова и безъ звука и, слѣдовательно, безъ антагонизма между тѣмъ и другимъ, немыслима никакая опера; неудивительно, что теченія мелодическое и декламаціонное проявляются въ сферѣ русской оперы съ такою же мощью, какъ и въ сферѣ оперы обще-европейской. Также и русская опера, какъ родъ музыкальнаго искусства, можетъ быть раздѣлена на оперу мелодическую (оперу въ собственномъ смыслѣ слова) и оперу декламаціонную (или музыкальную драму). Борьба между обѣими отраслями оперы начинается немедленно послѣ первыхъ же подражательныхъ попытокъ русскаго опернаго творчества. Русская опера - водевиль XVIII в. Ѳомина, Матинскаго, Пашкевича и др., по существу, декламаціонная (какъ всякое куплетное пѣніе, которое болѣе „говорится", чѣмъ поется), смѣняется, въ началѣ XIX вѣка, мелодическою оперою Кавоса и Верстовскаго. Нашъ русскій Моцартъ, Глинка, повидимому, создаетъ образцы идеальнаго примиренія слова и звука въ своихъ операхъ, но декламаціонное теченіе находитъ яркаго представителя въ лицѣ его современника, Даргомыжскаго, композитора, особенно сильнаго въ сферѣ выразительнаго речитатива, т. е. музыкальной драмы. Колеблющійся между двумя теченіями Сѣровъ, котораго можно (съ большими, впрочемъ, оговорками) назвать русскимъ Мейерберомъ [1]), въ срединѣ вѣка, пытается создать новыя формулы соглашенія и примиренія между словомъ и звукомъ. Напрасно! Раціоналистическій духъ 60-хъ гг. вызываетъ къ жизни декламаціонную драму Мусоргскаго, Кюи и Римскаго-Корсакова, но появляются высоко-даровитые мелодисты, Чайковскій, отчасти Рубинштейнъ, и вытѣсняютъ съ оперной сцены это направленіе къ концу XIX-го вѣка. Тогда дѣлается новая попытка примирить непримиримое—тѣмъ же Римскимъ-Корсаковымъ, который въ „Садко" создаетъ новый стиль, нѣчто среднее между аріозо Чайковскаго и т. н. „лейтмотивнымъ контрапунктомъ" Вагнера. Тѣмъ не менѣе, два исконныхъ теченія обнаруживаются съ прежнею силою

1) Какъ мы увидимъ, Сѣровъ, будучи теоретическимъ вагнеріанцемъ, не слѣдовалъ пріемамъ Вагнера практически, въ своихъ операхъ, которыя, по общему ихъ складу, ближе къ Мейерберу, чѣмъ къ Вагнеру.

также и въ новѣйшихъ оперныхъ композиторахъ конца 19-го и начала 20-го вѣка (имена и оперы которыхъ будутъ упомянуты въ пятой главѣ).

Исторія русской оперы будетъ мною очерчена съ точки зрѣнія названныхъ двухъ теченій европейскаго опернаго творчества. Но ограничиваться такою классификаціею значило бы лишь указать на связь исторіи русской оперы съ исторіею оперы обще-европейской. Независимо отъ указаній этой связи, необходимо будетъ, въ теченіе дальнѣйшаго изложенія, констатировать самобытность русской оперы, охарактеризовать ея національные элементы. Поэтому мнѣ придется здѣсь же коснуться того особаго матеріала, изъ котораго слагается русская оперная музыка, разсматриваемая съ національной точки зрѣнія. Этотъ особый матеріалъ, обусловливающій національное своеобразіе русской оперной музыки, есть: русская поэзія и литература, какъ первоисточникъ русскихъ либретто, и русская народная пѣсня, какъ первоисточникъ музыкальной иллюстраціи этихъ либретто. О текстахъ русскихъ оперъ я буду говорить по мѣрѣ надобности; считаю нужнымъ подчеркнуть особую роль русской народной пѣсни въ исторіи русской оперы.

Русская народная пѣсня издавна изумляла иностранцевъ простотою и оригинальностью напѣва. Музыкантъ XVIII вѣка Прачъ, въ своемъ предисловіи къ „Собранію русскихъ народныхъ пѣсенъ" (1790 г.), говоритъ, что итальянскій композиторъ Паэзіелло, услышавъ русскія пѣсни, не могъ повѣрить, „чтобы онѣ были случайнымъ твореніемъ простыхъ людей, но полагалъ оныя произведеніемъ нерусскихъ музыкальныхъ сочинителей"; академикъ Штелинъ, въ сочиненіи своемъ о музыкѣ въ Россіи, говоритъ, что мелодія русскаго народа, въ основаніи своего строенія, остается все тою же самою, свойственною однимъ русскимъ, и не похожею на мелодіи другихъ народовъ Европы. Зато эта же пѣсня до самаго послѣдняго времени приводила въ отчаяніе музыкантовъ, воспитанныхъ въ духѣ западно-европейской музыки и прилагавшихъ теоретическія правила этой музыки къ изученію русской пѣсни. Одинъ изъ почтенныхъ собирателей мелодій русскихъ пѣсенъ во всей ихъ исторической неприкосновенности, Т. И. Филипповъ, разсказывалъ, что въ 60-е годы XIX вѣка онъ искалъ лицо, способное записать сохранившіеся въ его памяти народные напѣвы; онъ обратился сначала къ извѣстному піанисту, который, послѣ нѣсколькихъ попытокъ, отказался отъ дальнѣйшихъ занятій, признавъ невозможнымъ примирить необычныя для его уха сочетанія русскихъ народныхъ мелодій съ требованіями законовъ общеевропейской музыки. Неудивительно, что музыкальная теорія русской пѣсни еще не создана. Кое-что, однако, уже намѣчено и установлено съ несомнѣнностью, и

можно сказать, что уже и въ наше время есть данныя, усвоивъ которыя, талантливый русскій композиторъ можетъ сознательно творить мелодіи въ духѣ народнаго пѣсеннаго творчества.

Первое рѣзкое отличіе русской пѣсни отъ иностранной, которое прежде всего бросается въ уши—это ея темпъ. Рихардъ Вагнеръ говоритъ, что специфически-нѣмецкимъ темпомъ является ровное и умѣренное andante. Про русскую пѣсню можно сказать, что ей свойственны два темпа — или тягучее largo, или бѣшеное allegro. Русскій человѣкъ, малокультурный, близкій къ природѣ, выражаетъ свои ощущенія съ крайнею непосредственностью: онъ въ своей музыкѣ или заливается безконечно-протяжными вздохами, или хохочетъ во всю глотку, тѣмъ ноздревскимъ хохотомъ, слушая который хочется воскликнуть, какъ у Гоголя: „экъ его разобрало"! Спиноза говоритъ: „міръ надо не оплакивать, и не осмѣивать; его нужно понять". Нѣмецъ, философъ по натурѣ, въ своей народной музыкѣ проявляетъ спокойствіе созерцанія; русскій народный пѣвецъ, наоборотъ, не хочетъ созерцать и понимать міръ—онъ хочетъ плакать или смѣяться!... Въ этомъ случаѣ мы, славяне, ближе къ итальянцамъ, чѣмъ къ нѣмцамъ: рѣзкій контрастъ между первою, обязательно-медленною частью старо-итальянской оперной аріи и второю, обязательно-быстрою и колоратурною частью, намъ, русскимъ, психологически, вполнѣ понятенъ. Само собою разумѣется, что печаль и радость въ темпѣ русской народной пѣсни мѣняется сообразно содержанію ея текста; медленные темпы преобладаютъ въ пѣсняхъ „любовныхъ", „свадебныхъ", „семейныхъ", скорые темпы—въ пѣсняхъ „хороводныхъ", „плясовыхъ" и „разгульныхъ".... Итакъ, національною особенностью русской оперной музыки должно быть, прежде всего, разнообразіе въ темпахъ.

Слово и звукъ въ мелодіи русской народной пѣсни весьма тѣсно связаны. Строеніе музыкальной фразы зависитъ отъ строенія народнаго стиха. Какъ извѣстно, народное стихосложеніе не знаетъ тѣхъ правильныхъ размѣровъ, какими стала пользоваться русская искусственная поэзія съ легкой руки Тредіаковскаго, порвавшаго съ тяжелыми попытками силлабической версификаціи, которою пользовался Кантемиръ. Силлабическое стихосложеніе заботилось не объ удареніи, а лишь о правильномъ числѣ слоговъ въ стихѣ; тоническое стихосложеніе хотя и заботится о такой же ариѳметической правильности, но, кромѣ того, вводитъ обязательную правильность въ чередованіи удареній. У Кантемира александрійскій стихъ имѣетъ тѣ же 13 слоговъ, что и у Пушкина; въ этомъ можно убѣдиться, подсчитавъ слоги въ слѣдующихъ примѣрахъ:

„Уме, недозрѣлый плодъ недолгой науки!
Покойся, не понуждай къ перу мои руки!"—
и
„Въ младенчествѣ моемъ она меня любила
И семиствольную цѣвницу мнѣ вручила".

Разница, для ушей слушателя между обоими примѣрами разительная!... Впрочемъ какъ силлабическій, такъ и тоническій размѣръ одинаково далеки отъ народнаго: народъ вовсе не заботится о числѣ слоговъ въ стихѣ. Кантемиръ, подъ вліяніемъ явныхъ ритмическихъ преимуществъ тонической версификаціи Тредіаковскаго, постепенно вводилъ въ свою ужасную виршь цезуру, дробя ею свои стихъ въ 13 слоговъ на 7+6 слоговъ (7 для перваго и 6 для второго полустишія); тутъ еще музыкальности немного, но все-таки есть своя метода:

„Что такъ смущенъ, дружокъ мой? (7) Щоки внутрь опали (6),
Блѣденъ и глаза красны (7), какъ бы ночь не спали (6)".

Увы! Народное стихосложеніе еще безсистемнѣе! Если принимать краткіе стихи народныхъ пѣсенъ за полустишія, соединяя ихъ попарно, то получится слѣдующая хаотическая картина:

„Свекро̀вь меня не пускàетъ (8)
На ѝгрище идтѝ (6).
Заставля̀етъ красѐнца ткàть (7),
Коноплѝ брàть" (4).

А между тѣмъ есть и въ этомъ стихосложеніи своя правильность, если отнестись къ нему, какъ къ неправильному тоническому размѣру, сохраняющему, однако, опредѣленное число главныхъ удареній, которыя падаютъ на болѣе выразительныя слова (на существительныя, прилагательныя, глаголы, но не на предлоги и частицы). Есть правильность и въ сообщенномъ примѣрѣ: въ немъ—три ударенія на первомъ полустишіи и два на второмъ, три на третьемъ и два на четвертомъ. Эта особенность неминуемо должна сказаться на строеніи музыкальной фразы народными пѣвцами.

И особенность эта сказывается: музыкальная мелодія дробится на части, которыя сохраняютъ одно и тоже число главныхъ удареній, но между собою не равны! И вотъ главнѣйшее правило западно-европейской музыки, чтобы музыкальная фраза дробилась на четное число тактовъ, терпитъ крушеніе въ примѣненіи къ стихосложенію русской пѣсни: музыкальная симметрія сильно страдаетъ! Неудивительно, что русскую народную мелодію легко дробить лишь по полустишіямъ, а укладывать полустишія въ такты очень трудно,—цѣлый стихъ даетъ нечетное число тактовъ, а самый тактъ сплошь и рядомъ состоитъ изъ нечетныхъ дѣленій $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ и т. п., да еще капризно смѣняющихъ другъ друга:

одинъ тактъ $\frac{4}{4}$, а рядомъ $\frac{5}{4}$ и т. п.! Въ результатѣ, русская народная пѣсня представляетъ собою часто несимметричность музыкальной формы и требуетъ особо-сложной ритмики и частой перемѣны дѣленій такта,—причемъ извѣстная симметрія и правильность, en grand, все-таки, сохраняется. [1]) Можно сказать, что русская пѣсня похожа на соборъ Василія Блаженнаго въ Москвѣ, представляющій собою хаотическое смѣшеніе деталей, а все-таки не лишенный своеобразнаго единства въ стилѣ. Намъ русскимъ, эта особенность русской пѣсни не странна, но иностранцевъ нечетные ритмы русскихъ мелодій крайне смущаютъ. Кажется, чего проще для русскаго уха ритмъ въ $\frac{5}{4}$, правильно слагающійся, въ каждомъ тактѣ, изъ $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$? И однако, этотъ тактъ, примѣненный Чайковскимъ во второй части его геніальной „Патетической" симфоніи, для выраженія особой нервности настроенія, смутилъ извѣстнаго нѣмецкаго критика Ганслика, который, въ одной своей рецензіи о симфоніи, удивляется—почему это Чайковскій не могъ къ каждому такту приписать еще одну „четвертную паузу", такъ чтобы получился бы счетъ въ $\frac{6}{4}$, состоящій изъ двухъ паръ трехъ четвертей? Если бы Чайковскій послѣдовалъ примѣру Ганслика, то изъ нервнаго движенія названнаго скерцо, въ которомъ слышенъ въ каждомъ тактѣ легкій перебой ритма, вышелъ бы гладенькій (и гаденькій) нѣмецкій вальсъ,—но Ганслику именно хотѣлось бы привычныхъ ритмовъ нѣмецкой музыки.... Изъ сказаннаго явствуетъ вторая оригинальная, національная черта русской пѣсни: несимметричность ея ритма и склонность къ нечетному сложному такту.

Анализируя мелодическое строеніе русской пѣсни, изслѣдователи быстро замѣтили, что она не укладывается въ рамки той системы гаммъ или звукорядовъ, которая господствуетъ въ обще-европейской музыкѣ со времени Себастіана Баха. Въ какую систему надо уложить эту пѣсню—вопросъ этотъ не рѣшенъ и понынѣ съ чисто-научной стороны. Что меня касается, то я принимаю теорію, имѣющую огромныя преимущества со стороны музыкально-практической. Только та схема строенія русской пѣсни можетъ быть принята, которая имѣетъ за собою основанія въ историческомъ прошломъ обще-европейской музыки и разработана уже практически. Я преклоняюсь передъ ученостью П. П. Сокальскаго, автора капитальнѣйшаго изслѣдованія во всей литературѣ о русской пѣснѣ: „Русская народная музыка" (Харьковъ, 1888), находившаго въ основѣ древнѣйшихъ русскихъ народныхъ мелодій пятизвучную гамму, т. н. „китайскую" или „шот-

---

1) Глинка достигалъ эффектовъ „русскости" простымъ средствомъ изложенія музыкальныхъ темъ въ нечетномъ числѣ тактовъ; остальныя ритмическія ухищренія должны быть употребляемы русскими композиторами съ большею осторожностью. (В. Ч.).

ландскую", и ничего не могу возразить противъ теоріи Мельгунова, старавшагося установить, что русскія народныя пѣсни сводятся къ двумъ діатоническимъ гаммамъ: 1) натуральному мажору, и 2) натуральному минору,—но я знаю, что Веберъ пользовался „китайскою гаммою" въ увертюрѣ „Турандотъ" лишь съ цѣлью комическаго эффекта, и что натуральный миноръ есть лишь *одинъ* изъ звукорядовъ средневѣково-церковной музыки (эолійскій), т. е. представляетъ собою лишь фрагментъ до-баховской музыкальной доктрины. Я принимаю, поэтому, теорію Сѣрова, имѣющую за собою серьезныя практическія удобства и огромное музыкальное прошедшее. А именно, А. Н. Сѣровъ, въ своей знаменитой статьѣ 1869 г. „Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки" [1]), доказываетъ не только родство, но и тождественность гаммъ, лежащихъ въ основѣ русскихъ народныхъ мелодій, съ древне-греческими тетрахордами, впослѣдствіи положенными въ основу средневѣково-церковныхъ звукорядовъ (Kirchentonarten), донынѣ входящихъ въ кругъ изученія всякаго серьезнаго музыканта въ видѣ особой музыкальной дисциплины, подъ заголовкомъ „строгій стиль" или „строгое сложеніе" (der strenge Satz). Какъ извѣстно, средневѣково-церковные лады строились по нотамъ одной основной гаммы, т. н. іонической, тождественной съ мажорною гаммою Баха; для простоты, „строгій стиль" беретъ основою гамму бѣлыхъ клавишъ фортепіано, це-дуръ или до-мажоръ. Понятенъ, такимъ образомъ, знаменитый тезисъ Сѣрова,— что напѣвъ, котораго нельзя сыграть на однихъ бѣлыхъ клавишахъ фортепіано (въ т. н. чистомъ діатонизмѣ, въ полномъ подчиненіи теоріи средневѣково-церковныхъ звукорядовъ)—или не русскаго происхожденія, или является „музыкою, сочиненною въ кабинетѣ по нѣмецко-итальянскимъ образцамъ". Эта теорія имѣетъ огромныя достоинства: 1) разъ въ основу средневѣково-церковныхъ гаммъ положена гамма мажорная, сохраняется точка соприкосновенія русской народной музыки съ обще-европейскою; 2) такъ какъ теорія „осмогласія" православнаго церковнаго богослуженія есть, по существу, та же средневѣково-церковная доктрина (заимствованная Русью отъ Византіи, при принятіи христіанства Владиміромъ Краснымъ-Солнышкомъ), то эта теорія приводитъ къ единству обѣ отрасли вокальной русской музыки, свѣтскую и духовную, и 3) теорія эта побуждаетъ русскаго композитора къ дисциплинѣ „строгаго сложенія", важную будущность которой прекрасно сознаютъ лучшіе иностранные теоретики (Бусслеръ прямо говоритъ, что средневѣково-церковные звукоряды внесутъ разнообразіе и свѣжесть въ широко-использованную, господствующую въ Ев-

1) *А. Н. Сѣровъ.* Критическія статьи. Томъ IV. С.-Петербургъ. 1895 г. Стр. 2109.
2) Которой, впрочемъ, самъ Сѣровъ, въ своихъ операхъ, практически не придерживался.

ропѣ, систему баховскаго мажора и минора).... Итакъ, вотъ третье національное своеобразіе русской народной пѣсни: ея мелодія не укладывается въ рамкахъ господствующей въ Европѣ баховской теоріи; для нея надо искать болѣе широкихъ рамокъ, знакомясь съ строеніемъ православно-церковныхъ „гласовъ“ и „распѣвовъ“, болѣе или менѣе тождественныхъ съ музыкальною системою средневѣково-церковныхъ звукорядовъ, по которой пѣла вся Европа съ первыхъ вѣковъ христіанства до начала XVIII вѣка—до Іоганна Себастіана Баха.

Вѣрность этого взгляда на строеніе мелодіи русской народной пѣсни подтверждается слѣдующимъ обстоятельствомъ: „строгое сложеніе“ (der strenge Satz) не знаетъ гармоніи въ современномъ ея значеніи, какъ ученія объ аккордахъ, построенныхъ по терціямъ, сопровождающихъ, въ видѣ подчиненнаго аккомпанимента, основную мелодію; не знаетъ такой гармоніи и русская народная пѣсня. „Строгій стиль“ предполагаетъ, при многоголосной (полифонической) его обработкѣ, поддержку основной мелодіи (cantus firmus) другими самостоятельными мелодіями, и эта манера музыкальнаго творчества называется контрапунктомъ. Оказывается (послѣ изслѣдованій Мельгунова), что и русскій народъ поетъ полифонически, контрапунктически, съ помощью системы т. н. подголосковъ, сущность которой состоитъ въ томъ, что всѣ голоса самостоятельны (а не связаны чередованіемъ гармонически расположенныхъ аккордовъ), всѣ, по возможности, принимаютъ участіе въ цѣломъ, причемъ основою ансамбля является т. н. „запѣвъ“ (cantus firmus), украшаемый „подголосками“ (имитаціями). Запѣвало, начавъ пѣсню въ хорѣ, ведетъ въ хорѣ обыкновенно главную мелодію, занимающую, по музыкальной высотѣ, среднее мѣсто; остальные пѣвцы уклоняются отъ главной мелодіи вверхъ или внизъ, смотря по роду голоса, видоизмѣняютъ ее, украшаютъ, сопровождаютъ.... Итакъ, вотъ четвертая, важная національная особенность русской народной пѣсни: многоголосная ея обработка имѣетъ совершаться по правиламъ „строгаго сложенія“. Лучшею гармонизаціею народныхъ пѣсенъ будетъ поэтому та, которая сохраняетъ контрапунктическій характеръ (въ этомъ отношеніи Мельгунова превзошелъ Римскій-Корсаковъ, въ сборникѣ 1882 года: „40 народныхъ пѣсенъ“, собранныхъ Т. И. Филипповымъ и гармонизованныхъ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ [1]).

Вотъ, слѣдовательно, тѣ данныя, по которымъ я буду опредѣлять музыкальный національзмъ русскихъ оперныхъ мелодій въ теченіе дальнѣйшаго изложенія, предъявляя къ этимъ мелодіямъ требованіе указаннаго своеобразія ихъ темпа, ритма, мелодическаго построенія и гармонизаціи.

1) Главнымъ образомъ потому, что Корсаковъ не придерживается исключительно эолійскаго звукоряда, какъ Мельгуновъ.

Руководствуясь понятіемъ музыкальнаго націонализма, всякій историкъ русской оперы обязанъ, при дробленіи всей исторіи русской оперы на періоды, выдѣлить надлежащимъ образомъ значеніе Глинки, перваго русскаго, въ точномъ смыслѣ слова, опернаго композитора. Такимъ образомъ, первымъ періодомъ исторіи русской оперы явится періодъ подражательный, начинающійся съ первыхъ представленій оперъ (точнѣе, пьесъ съ аріями и хорами) при дворѣ царя Алексѣя Михайловича (1674 г.) и кончающійся „Аскольдовою могилою“ непосредственнаго предшественника Глинки, Верстовскаго (1835 г.). Этотъ періодъ, однако, слишкомъ великъ; оперная дѣятельность Кавоса и Верстовскаго въ первой трети 19 вѣка, со стороны музыкальной техники и романтизма въ содержаніи оперъ, слишкомъ ужъ рѣзко отличается отъ музыкальной дѣятельности композиторовъ 18-го вѣка (и конца 17-го; къ сожалѣнію, имена композиторовъ, писавшихъ музыку къ пьесамъ репертуара царей Алексѣя и Петра I совершенно неизвѣстны). Вотъ почему весь подражательный періодъ русской оперы (до Глинки) я дѣлю на двѣ части, два періода: 1) 1674—1800 гг. и 2) 1800—1835 гг. (1835—годъ первой постановки „Аскольдовой могилы“). Глинка, такимъ образомъ, начнетъ собою третій, по общему счету, періодъ исторіи русской оперы, съ 1836 г. (годъ первой постановки „Жизни за Царя“): въ этотъ-же періодъ должны войти и Даргомыжскій, и Сѣровъ, пытавшійся достичь синтеза между мелодическою и декламаціонною оперою своего времени. При дальнѣйшемъ дѣленіи исторіи русской оперы, мною принято во вниманіе значеніе новой русской оперной школы композиторовъ, считающей своею эрою постановку въ 1872 г. „Каменнаго гостя“ Даргомыжскаго—съ одной стороны, и значеніе завершителя старой мелодической оперы, Чайковскаго—съ другой. Такимъ образомъ 1872-мъ годомъ у меня заканчивается третій періодъ исторіи русской оперы и начинается четвертый, продолжающійся до года смерти Чайковскаго, 1893 г. Съ 1893 г., по моему счету, начинается продолжающійся понынѣ новѣйшій, пятый періодъ исторіи русской оперы.

Возможно, что послѣдующій историкъ русской оперы положитъ въ основу своего дѣленія исторіи русской оперы на періоды какія либо иныя, и еще болѣе вѣскія, начала; но въ этомъ сочиненіи послѣдовательно проведена именно вышеуказанная система распредѣленія историческаго матеріала.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Первый періодъ (1674—1800 гг.); Арайя, Θоминъ и др.

Зачатки русской оперы при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ: прабабушка Сѣровской „Юдиѳи“ 1674 г. и др. пьесы того времени съ хорами и аріями. Репертуаръ оперы при Петрѣ Великомъ 1702—1709 гг.; „Сципіо Африканъ“ и др. пьесы; либретто оперы „Дафнисъ, гоненіемъ любовнаго Аполлона въ древо лавровое превращенная“ (1715 г.). Оперные театры при царяхъ Алексѣѣ и Петрѣ. Опера при императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ; Франческо Арайя и начало правильной постановки опернаго дѣла на Руси съ 1735 г. Θоминъ, Матинскій и Пашкевичъ. Алфавитный списокъ другихъ композиторовъ, ставившихъ оперы въ теченіе 1735—1800 гг., съ біографіями ихъ и критическими замѣчаніями объ ихъ операхъ, по рубрикамъ: 1) русскіе и иностранные композиторы, писавшіе музыку на оригинальные тексты русскихъ либреттистовъ, 2) русскіе, въ смыслѣ подданства, композиторы, писавшіе оперы на иностранныя либретто и 3) иностранные композиторы, оперы которыхъ исполнялись по русскимъ переводамъ. Оперные театры 1735—1800 гг. Оперные пѣвцы того-же времени и др. дѣятели сцены. Музыкально-педагогическія учрежденія 1752—1800 гг.

Зачатки русской оперы можно, при желаніи, отыскать въ глубокой древности. Поскольку музыкально-драматическій элементъ присущъ древнимъ народнымъ русскимъ обрядамъ (напримѣръ, свадебнымъ) и играмъ (напримѣръ, хороводнымъ), эти обряды и игры могутъ считаться, до извѣстной степени, родоначальниками русской оперы. „Церковныя дѣйства“ средневѣковой московской Руси (умовеніе ногъ, хожденіе на осляти, пещное дѣйство), всегда сопровождавшіяся музыкою, также могутъ считаться русскими операми въ эмбріональномъ ихъ видѣ. Съ еще большимъ основаніемъ можно видѣть зарожденіе русской оперы въ народно-духовныхъ „дѣйствахъ“ и „вертепахъ“ 16-го и 17-го вѣка, въ рождественской драмѣ Димитрія Ростовскаго и въ школьныхъ драмахъ кіевскихъ (кіевской академіи) и московскихъ (Симеона Полоцкаго) на библейскіе и духовно-назидательные сюжеты,—опять-таки принимая во вниманіе музыкальную поддержку сценическаго дѣйствія во всей этой старинной драматургіи.... Однако, всѣ эти элементы русской оперы съ такимъ же основаніемъ могутъ быть названы и элементами русской драмы; „школьная“ же драма съ пѣніемъ стоитъ на границѣ между оперою и ораторіею; слѣдовательно, нельзя относить зарожденіе русской оперы къ столь давнему времени.

Зато съ полною научною достовѣрностью можно говорить о зарожденіи русской оперы во времена московскаго царя Алексѣя Михайловича, строителя перваго русскаго театра въ точномъ смыслѣ этого слова.

Супруга царя по второму браку, Наталія Кирилловна Нарышкина (мать Петра Великаго), выросла въ домѣ боярина Артамона Сергѣевича Матвѣева, женатаго на шотландкѣ Гамильтонъ и съ охотою перенимавшаго заморскіе обычаи. Царица интересовалась театромъ по разсказамъ Матвѣева и его супруги и, можетъ быть, по нѣмецкимъ любительскимъ спектаклямъ въ „нѣмецкой слободѣ" (англійскій посолъ графъ Карлейль сообщаетъ о томъ, что уже въ 1664 году въ посольскомъ домѣ была представлена комедія [1]). Уступая желанію царицы, царь рѣшилъ выписать изъ заграницы труппу актеровъ и завести у себя въ Москвѣ постоянный театръ. И вотъ 15 мая 1672 г. Матвѣевъ объявилъ своему пріятелю, полковнику Николаю фонъ-Стадену, царскій указъ: ѣхать къ курляндскому Якубусу князю (т. е. герцогу Іакову) и, будучи въ курляндской землѣ, „приговаривать великаго государя въ службу рудознатныхъ всякихъ самыхъ добрыхъ мастеровъ, которые-бъ руды всякія подлинно знали и плавить ихъ умѣли, да трубачей самыхъ добрыхъ и ученыхъ, да которые-бъ умѣли всякія комедіи строить". Стаденъ поѣхалъ за актерами въ Ригу, и нанялъ-было ихъ, но тѣ испугались трудностей пути и разсказовъ о „кнутѣ и Сибири", и 3 декабря 1672 г. Стаденъ привезъ съ собою лишь пять человѣкъ музыкантовъ, да двухъ мастеровыхъ, о чемъ и объявилъ въ Посольскомъ Приказѣ: „По указу-де великаго государя, будучи онъ въ Стекольнѣ (Стокгольмѣ) и въ курляндской землѣ, въ службу великаго государя приговорилъ и привезъ съ собою въ Москву одного трубача цесарскія земли Яна Вендона, да четырехъ человѣкъ музыкантовъ: прусскія земли Фридриха Планштейна, курляндскія земли—Якова Филиппова, гречанина Готфрида Богена, саксончина Христофора Акермана. А съ ними есть разныхъ семь струментовъ.... А великаго-де государя жалованья договорился онъ, Николай, давать имъ помѣсячно кормъ съ сентября мѣсяца 1672 году: трубачу по 8 рублевъ въ мѣсяцъ, музыкантамъ по 6 рублей на мѣсяцъ человѣку, а на годъ будетъ всѣмъ дано 384 рублевъ". Въ заключеніе полковника чуть не обсчитали на 20 „рублевъ", выданныхъ Стаденомъ „на подводы и протори изъ курляндской земли двумъ мастерамъ свирѣльщикамъ, да кровли каменному мастеру"; Стаденъ пожаловался на это въ челобитной, поданной Государю [2]).

Пока Стаденъ везъ въ Москву своихъ пять музыкантовъ съ семью струментами—эту первооснову грядущаго театральнаго и опернаго оркестра—въ Москвѣ уже догадались, что заграничные нѣмецкіе актеры не поѣдутъ въ „Московію"

---

1) П. О. Морозовъ. „Исторія русскаго театра до половины 18 столѣтія". С.-Петербургъ. 1885 г. Стр. 125. Изъ этого сочиненія мы заимствуемъ свѣдѣнія о зачаткахъ русской оперы до Арайи.

2) См. замѣтки бар. П. Дризена „Мелочи театральной старины" въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ 1899—1900 гг. С.-Петербургъ. 1900 г.

(прибалтійскій край въ то время былъ за границею, ибо принадлежалъ Швеціи) и порѣшили обойтись своими мѣстными средствами. Матвѣевъ обратился въ нѣмецкую слободу съ запросомъ—нѣтъ ли такого человѣка, который могъ бы сочинять комедіи? Ему указали на пастора Іогана Готфрида Грегори, ставившаго въ своей школѣ пьесы духовно-назидательнаго содержанія, — которому и пришлось волею-неволею заняться неожиданнымъ и неподходящимъ къ его духовному званію дѣломъ: устраивать придворный театръ, собирать и обучать труппу актеровъ и музыкантовъ и сочинять комедіи. Предварительно благочестивый царь обратился къ своему духовнику за совѣтомъ—можно ли узаконить небывалую для московскаго государства театральную потѣху, да еще нѣмецкую и во дворцѣ? Духовникъ, протопопъ Андрей Савиновъ далъ разрѣшеніе, ссылаясь на примѣръ прочихъ христіанскихъ государей, а въ особенности—православныхъ византійскихъ императоровъ, которые устраивали театральныя зрѣлища въ своихъ палатахъ. Послѣ этого, 4 іюня 1672 г., на шестой день рожденія Петра Великаго, отпразднованный во дворцѣ большимъ пированіемъ, послѣдовалъ приказъ по тогдашнимъ областнымъ управленіямъ, а именно по четямъ [1]) володимірской и галицкой; въ приказѣ объявлялось, что „царь указалъ иноземцу магистру Ягану Готфриду (Грегори) учинити комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ библіи книгу „Есѳирь", и для того дѣйства устроить хоромину вновь, а на строенье тое хоромины и что на нее надобно покупать,— изъ приказу володимірской чети". Комедійная хоромина была выстроена по царскому указу въ селѣ Преображенскомъ. Она была не велика: приблизительно 10 саженей въ квадратѣ, при вышинѣ въ 6 аршинъ, и отгорожена заборомъ съ створчатыми воротами. Изъ дворца было отпущено довольно значительное количество заграничнаго сукна, краснаго и зеленаго, ковровъ и другихъ предметовъ на украшеніе стѣнъ и почетныхъ мѣстъ театра (остальные зрители должны были сидѣть на простыхъ деревянныхъ скамьяхъ); мѣста возвышались амфитеатромъ. Занавѣсъ, сохранявшій долгое время нѣмецкое названіе: „шпалèръ" (Spalier) былъ раздвижной въ обѣ стороны; какъ сцена, такъ и зрительная зала освѣщались большими сальными свѣчами. „Рамы перспективнаго письма" (декораціи) изготовлялись голландцемъ Петромъ Инглисомъ, котораго титуловали „перспективныхъ дѣлъ мастеромъ". Матвѣевъ денегъ на костюмы и аксессуары не жа-

1) Четь—четверть. Такъ назывались областныя управленія („приказы") четырехъ главныхъ удѣловъ, присоединенныхъ къ Москвѣ (число ихъ постепенно увеличивалось до 6, а названіе сохранилось). „Приказы" четей завѣдывали, главнымъ образомъ, взысканіемъ податей съ соотвѣтственныхъ областей московской Руси, раздѣленной на 8 губерній лишь императоромъ Петромъ Великимъ, въ 1708 г.

лѣлъ; Грегори подавалъ ему „роспись, что ему надобно на комедію“ и получалъ деньги изъ приказа галицкой чети [1]).

Пасторъ Грегори со своими помощниками (Рингуберомъ, учителемъ въ нѣмецкой школѣ Грегори и др.), согласно желанію царя, сочинили „трагико-комедію“ о царицѣ Есѳири и ея супругѣ, царѣ Артаксерксѣ. Вѣроятно, сюжетъ этотъ былъ избранъ самимъ Грегори: старинная нѣмецкая трагикомедія того же имени входила въ заграничный нѣмецкій театральный репертуаръ въ дни юности Грегори; да и сценическое положеніе было подходящее къ историческому моменту: между благочестивою Есѳирью и справедливымъ Артаксерксомъ съ одной стороны, и царицею Наталіею Кирилловною и царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ съ другой, можно было провести нѣкоторую параллель, не укрывшуюся отъ царедворческихъ глазъ Матвѣева. Когда же было написано „Артаксерксово дѣйство“ (очевидно, на смѣшанномъ діалектѣ, частью по русски, частью по нѣмецки), начался трудъ репетицій при помощи переводчика посольскаго приказа Георга Гюбнера и учителя Юрія Михайлова. Подъ начало Грегори и Рингуберу были даны всего 64 человѣка, дѣтей иноземцевъ служилыхъ и торговыхъ. Къ участію въ „Артаксерксовомъ дѣйствѣ“ была привлечена музыка (—причина, почему я останавливаюсь съ такою подробностью на этомъ первомъ русскомъ театральномъ спектаклѣ): оркестръ изъ нѣмцевъ и дворовыхъ людей Матвѣева, которые играли „на органахъ, на віолахъ (рылѣ) и въ страменты“; посажены были въ оркестръ и церковный органистъ Симонъ Гутовскій и „игрецъ“ Тимоѳей Гасенкрухъ. Возможно допустить, что въ пьесѣ участвовали и хоры, а именно дворцовые церковные пѣвчіе, такъ назыв. „государевы пѣвчіе дьяки“ [2]).

17 октября 1672 г. состоялось первое представленіе „Артаксерксова дѣйства“, длившееся десять (sic!) часовъ, до ранняго утра. Царь былъ очарованъ и внимательно слѣдилъ за ходомъ пьесы. Грегори и участники спектакля (изъ нихъ роль Есѳири исполнялъ, кажется, сынъ доктора Блюментроста) были обласканы и вскорѣ щедро награждены. 21 января 1673 г. Матвѣевъ объявилъ царское распоряженіе: „взять въ посольскій приказъ сорокъ соболей во сто рублей, да пару въ восемь рублевъ, а изъ посольскаго приказу отдать тѣ соболи его, великаго государя, на жалованье магистру Ягану Готфриду (Грегори) за комедійное строеніе, что объ

---

1) Въ „записномъ расходномъ столбцѣ“ этого „приказа“ подъ 6-мъ октября 1673 г. отмѣчено: „По указу государя царя (и пр. и пр.) окольничій Артамонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ приказалъ магистру Іягану Готфриту ко исправленію комедіи на платье ангеловъ и на молодого Товію и на одѣяніе его спутьшественниковъ дать изъ доходовъ приказа галицкія чети 30 рублевъ съ распиской“. (Комедія о Товіи шла 2 ноября того же 1673 г.). Далѣе упоминается, что „на бороды евреевъ и на иную меньшую починку“ выдано 5 рублей, а мастеру Энрику заплочено за „починку вѣнца“ и т. п.

2) Мое предположеніе (В. Ч.). См. любопытную брошюру прот. Д. В. Разумовскаго: „Патріаршіе пѣвчіе діаки и подьдіаки и государевы пѣвчіе діаки“. С.-Петербургъ. 1895.

Артаксерксовѣ царствованіи“. На свѣтлой недѣлѣ, 6 апрѣля того же 1673 г., комедіанты, къ великому изумленію московскихъ царедворцевъ, были допущены къ цѣлованію царской руки: „были у великаго государя у руки и видѣли его, великаго государя, пресвѣтлые очи магистръ, пасторъ Яганъ Готфридъ, да учитель Юрья Михайловъ, да съ ними экомедіанты (sic!) Артаксерксова дѣйства. А напередъ сего изъ посольскаго приказу пасторы и иноземческія дѣти у великаго государя у руки не бывали“. Нѣкоторыхъ комедіантовъ царь пожаловалъ еще ранѣе: въ концѣ 1672 г. иноземецъ Фридришко Госенъ, бывшій по указу великаго государя въ комедійномъ дѣйствѣ, просилъ вправить его въ поруческій чинъ и дать ему жалованье; просьба эта была исполнена.... А экземпляръ „Артаксерксова дѣйства“, поднесенный царю, велѣно было переплести въ сафьянъ съ золотомъ (что не помѣшало впослѣдствіи полной утратѣ текста пьесы).

Если „Артаксерксово дѣйство“ происходило въ селѣ Преображенскомъ, то другія пьесы театра Грегори разыгрывались въ Москвѣ, куда, по желанію царя, перевозился весь комедійный нарядъ; въ такихъ случаяхъ спектакли устраивались въ кремлевскихъ палатахъ, надъ придворною аптекою. Начинались комедіи въ десятомъ часу вечера, а длились до ранняго утра. Зрителями были приближенные царя: „бояре и окольничіе, и думные дворяне, и думные дьяки, и ближніе люди всѣ, и стольники, и стряпчіе“. Для царицы и царевенъ были особыя мѣста, отгороженныя частою рѣшеткою, сквозь которую они смотрѣли на сцену, не будучи видны публикѣ.

Если участіе музыки въ „Артаксерксовѣ дѣйствѣ“ довольно еще случайное, то уже въ 1673 г. на сценѣ перваго по времени русскаго театра появляется пьеса, вполнѣ аналогичная „операмъ“ 17-го вѣка и составляющая, повидимому, передѣлку „Эвридики“ Ринуччини. Въ 1638 г. виттенбергскій профессоръ элоквенціи Августъ Бухнеръ, по случаю бракосочетанія курфюрста Іоганна-Георга II, сочинилъ оперу-балетъ „Орфей и Эвридика“. Подражаніе этой примитивной оперѣ было преподнесено царю Алексѣю Михайловичу пасторомъ Грегори въ 1673 г. въ безымянномъ прологѣ съ участіемъ Орфея. Сначала вышелъ на сцену актеръ и пропѣлъ нѣмецкіе куплеты, тутъ же переводившіеся царю на русскій языкъ толмачами:

„Ist nun der gewünschte Tag
Dermahl einst erschienen,
Das man dir zur Freude mag,
Grosser Zare, dienen?“

(То есть: „Неужели наступилъ, наконецъ, желанный день, когда можно служить тебѣ, великій царь, развлеченіемъ?“). Въ подобныхъ же изысканныхъ и льстивыхъ выраженіяхъ купле-

тистъ прославлялъ добродѣтель и мудрость царя и желалъ ему долголѣтія и всяческаго благополучія. По обѣ стороны Орфея стояли двѣ пирамиды, освѣщенныя разноцвѣтными огнями, съ транспарантами; Орфей закончилъ свои куплеты приглашеніемъ танцовать, обращеннымъ къ пирамидамъ; затѣмъ начался балетъ. Музыкантами были „игрецы" Томасъ Гасенкрухъ, да Симонъ-органистъ (Гутовскій) со товарищи. Спектакль этотъ былъ въ Москвѣ, судя по извѣстію, что, при постройкѣ комедійной хоромины надъ аптекою, „выкрашены голубцомъ четыре балѣты" (вѣроятно, упомянутыя подвижныя пирамиды).

Въ ноябрѣ 1674 г. шла въ селѣ Преображенскомъ пьеса уже съ русскими куплетами и хорами: „была у великаго государя въ селѣ Преображенскомъ комедія и тѣшили его, великаго государя, иноземцы: какъ Алаферна (т. е. Олоферна) царица голову отсѣкла"—про библейскую Іудиѳь. Совершенно въ стилѣ англійскихъ и нѣмецкихъ комедій 17-го вѣка, въ пьесу эту были вставлены аріи и хоры (Singetspiele). Въ пьесѣ семь „дѣйствъ" (актовъ), раздѣленныхъ на „сѣни" (явленія); есть интермедія или „междусѣніе" послѣ 3-го акта: цари, взятые въ плѣнъ Олоферномъ, „поютъ зѣло жалобно" стихи о своей горькой участи. Въ 5-мъ актѣ солдаты поютъ любопытную застольную пѣсню, переведенную съ нѣмецкаго съ довольно правильнымъ и очевидно подлаженнымъ подъ музыку построеніемъ строфы и стиха (въ строфѣ по 2 куплета; въ куплетѣ по 5 стиховъ: изъ нихъ 4 пятисложные, а 5-й — десятисложный). Вотъ эта пѣсня, любопытная какъ образчикъ древнѣйшаго изъ всѣхъ русскихъ либретто:

I.

О, братья наша!
Не печалитесь,
Ниже скорбите,
Но веселитесь:
Кто вѣсть, кто изъ насъ утрѣ живъ будетъ?
Смѣло дерзайте,
Пока живете,
Не сомнѣвайтесь,
Но веселитесь—
До коихъ мѣстъ сердце въ тѣлѣ живетъ! [1])

II.

Братья любима!
Испійте вина:

---

1) Вѣроятно это значитъ: „проникайтесь веселіемъ до самой глубины сердца".

Силу бо даетъ,
Внутрь укрѣпляетъ,
Что и смерти не убоятися!
Вино же творитъ—
Да ся веселитъ
Человѣкъ въ житіи,
Также при смерти.
Тѣмъ же исполнено храбростію! [1])

А вотъ и пѣснь плѣнныхъ царей въ „междусѣніи“ — по мнѣнію П. О. Морозова, переведенная изъ „Юдиөи“ Мартина Опица, гдѣ она также заключаетъ собою третій актъ:

„Аще ли намъ гордѣтца
Во царскихъ сихъ вѣнцахъ,
А въ плѣну являтися
Въ позорѣ и узахъ!
Злосчастіе-бъ не болѣло,
Поносу [2]) бы не было.
Мучитель Олоферне!
Премѣнно счастіе!
И ты вскорѣ лютое
Явить паденіе
Можешь вящши, неже мы
Есми отъ тя мучени!“ и т. д.

Въ той же пьесѣ, пируя съ Іудиөью, Олофернъ приказываетъ Вагаву „пѣть нѣчто“ о любви. Вагавъ поетъ арію прозою. Заключается „Іудиөь“ побѣднымъ хоромъ іудеевъ (пять десятистрочныхъ куплетовъ), переложеннымъ изъ библейской пѣсни.

Авторъ пьесы „Какъ Алаферна царица голову отсѣкла“ неизвѣстенъ; предположеніе, что пьесу написалъ Симеонъ Полоцкій, ничѣмъ не доказано. И. Е. Забѣлинъ предполагаетъ, что Симеонъ Полоцкій перевелъ пьесу. Едвали, однако, Симеонъ Полоцкій зналъ по нѣмецки; переводъ исполненъ, по всей вѣроятности, въ „посольскомъ приказѣ“, подъячіе котораго и впослѣдствіи много работали для нашей сцены. П. О. Морозовъ допускаетъ участіе Симеона Полоцкаго въ редактированіи пьесы и въ сочиненіи къ ней стихотворнаго пролога. Окончательно неизвѣстенъ композиторъ музыки къ этой прабабушкѣ „Юдиөи“ Сѣрова.

Какъ бы то ни было, наличность хоровъ и арій въ этой пьесѣ даетъ полное право назвать ее **первою русскою оперою**—особенно принимая во вниманіе, что и русскія оперы 18-го вѣка представляютъ собою почти сплошь типъ драмы или комедіи съ немногими музыкальными вкладными нумерами

1) Вѣроятно въ смыслѣ: „И къ тому же оно (вино) переполнено храбростью“.
2) Поношенія.

(Singspiel). Сильная поддержка драматическаго дѣйствія въ „Іудиѳи“ музыкою явствуетъ и изъ сценическихъ ремарокъ въ пьесѣ: „Селумъ бьетъ на барабанѣ и кличъ чинитъ“; „сполохъ (т. е. тревога) чинится со трубы и тимпаны“ и т. д.

Въ виду огромной важности „Іудиѳи“ (называя такъ эту пьесу для краткости) въ исторіи русской оперы, приводимъ еще нѣкоторыя свѣдѣнія о ней. Эта пьеса сохранилась въ рукописи императорской публичной библіотеки; начата перепискою она въ 1696 г. Дѣйствіе драмы двигается крайне медленно: Іудиѳь появляется лишь въ 4-мъ актѣ. Распредѣленіе фабулы по актамъ, въ общихъ чертахъ, слѣдующее. Первый актъ: совѣщаніе Навуходоносора со своими вельможами о походѣ на Іудею; царь призываетъ Олоферна и вручаетъ ему начальство надъ войскомъ. Второй актъ: скорбь іудеевъ; посольство къ Олоферну отъ побѣжденныхъ имъ азіатскихъ царей. Третій актъ: рѣчи богобоязненнаго мужа Ахіора передъ Олоферномъ въ похвалу израилю; гнѣвъ Олоферна, приказывающаго наказать Ахіора. Четвертый актъ: бесѣды Іудиѳи со служанкою Аброю о крайнемъ бѣдствіи іудеевъ. Пятый актъ: плачъ іудеевъ; Іудиѳь убѣждаетъ ихъ не сдаваться Олоферну и молитъ Бога о помощи. Шестой актъ: прощаніе Іудиѳи съ іудейскими старѣйшинами и приходъ ея въ лагерь Олоферна. Седьмой актъ: Іудиѳь на пиру у Олоферна; смерть Олоферна отъ руки Іудиѳи и возвращеніе Іудиѳи въ Веѳулію. Заключеніе: побѣдная пѣснь іудеевъ. — Въ пьесѣ съ драматическими сценами переплетены комическія. По образцу нѣмецкаго шута-„гансвурста“ 17 вѣка, въ пьесу введенъ солдатъ Сусакимъ („облезьянова порода“, какъ называетъ его одно изъ дѣйствующихъ лицъ), воплощающій въ себѣ характерныя черты Гансвурста: обжорство, тупоуміе, трусость и издѣвательство надъ самимъ собою. Напримѣръ, попавъ въ плѣнъ къ іудеямъ, Сусакимъ молитъ: „Пощадите, господа мои! Пощадите мя, даруйте ми животъ: азъ бо отъ роду моего ни единаго жида убилъ есмь!“ Когда его спрашиваютъ, зачѣмъ у него ружье и сабля, Сусакимъ увѣряетъ, что ружьемъ тѣмъ онъ только свиней убивалъ, а саблею рубилъ мясо въ колбасы; когда же надъ нимъ устроили сцену шутовской казни и ударили по шеѣ, вмѣсто меча, лисьимъ хвостомъ, Сусакимъ падаетъ въ обморокъ и, придя въ себя, ищетъ своей головы, причемъ „покорно, безъ шляпы“ проситъ публику отдать ему голову, „аще ли кто изъ любви и пріятства ея скрылъ“.... Болѣе тонкимъ и замысловатымъ комизмомъ отличается сцена Іудиѳи съ Олоферномъ. Ассирійскій полководецъ говоритъ еврейкѣ о своей любви; Іудиѳь отвѣчаетъ ему согласіемъ, но въ такихъ выраженіяхъ, что въ рѣчахъ ея для зрителя ясно ея намѣреніе обезглавить Олоферна. „Спріятствую (т. е.: буду любезенъ), да сея нощи главу свою на лонѣ ея держу!“ — говоритъ Олофернъ; „Богъ

сіе желаніе твое исполнити можетъ"—загадочно отвѣчаетъ Іудиѳь. На слова Олоферна, что Іудиѳь обладаетъ его сердцемъ, она отвѣчаетъ, что, дѣйствительно, желала бы имѣть это сердце и т. п.... Въ пьесѣ находится много подробныхъ сценическихъ указаній, свидѣтельствующихъ о режиссерской опытности ея автора. Напримѣръ: „Савалъ глаголетъ дрожаще, якобы ужаснувся"; „Финеесъ плачетъ: у, у, у!—и вси возопіютъ, рыдающе" и т. п. Въ языкѣ пьесы есть германизмы („майстеръ Никель"[1]) въ смыслѣ: палачъ) и южно-русскія выраженія („ходи, брате", „отчините ворота"); очевидно, переводилъ съ нѣмецкаго эту пьесу малороссійскій уроженецъ. Слогъ пьесы, за исключеніемъ комическихъ сценъ, тяжелъ и напыщенъ; много нравоучительныхъ сентенцій на манеръ пословицъ, но съ церковно-славянскими оборотами: „не обрѣтшу соколу прилету, безопасна въ пещерѣ своей пребываетъ горлица" и т. п. Идея пьесы—вполнѣ въ духѣ ревнителей благочестія, съ которыми должны были непремѣнно считаться драматурги 17 вѣка; мораль „Іудиѳи" та, что „гордымъ Господь Богъ противится, а смиреннымъ даетъ благодать; Богъ бо не любитъ высокія мысли нашея, возносящагося смиряетъ". Благочестивая окраска пьесы была совершенно необходима, въ виду и духа времени, и щекотливаго положенія при дворѣ самого Грегори: нѣмцы и ихъ русскіе ученики ограждали себя отъ нападокъ брюзжащихъ стариковъ тѣмъ, что „дѣйствовали изъ библіи".

Когда же царская милость къ комедіантамъ стала „обыклою", Грегори рискнулъ и на свѣтскую пьесу съ историческимъ содержаніемъ—на пьесу о Баязетѣ и Тамерланѣ, представляющую собою отдаленный отголосокъ трагедіи Марло „Тамерланъ Великій" (Tamburlaine the Great, 1586); пьеса называлась „Темиръ-Аксаково дѣйство", шла въ 1675 г. и была, какъ „Есѳирь" и „Іудиѳь", снабжена музыкою. Солдаты въ ней пѣли пѣсню, напоминающую вышеприведенный хоръ изъ „Іудиѳи":

„Братья! да возвеселимся,
Симъ виномъ да утвердимся,
Богъ убо вѣсть, сколь намъ жити" и т. д. съ припѣвомъ: „Са, са, са!" (что-то вродѣ нѣмецкаго „juchsa-sa!").

Начало и драматическому, и оперному театру было положено; Грегори съ 1673 г. даже основалъ что-то вродѣ театральной школы, гдѣ обучались 26 мѣщанскихъ дѣтей „комедійному дѣлу",—какъ вдругъ все сразу оборвалось: 26 января 1676 г. скончался царь Алексѣй Михайловичъ (Грегори умеръ, вѣроятно еще раньше, въ концѣ 1675 г.) и при дворѣ восторжествовала партія ревнителей древляго благочестія. „Комедіи минули"; бояринъ Матвѣевъ подвергся опалѣ, а потомъ

[1]) Meister Nickel.

ссылкѣ въ Пустозерскъ; театральная школа закрылась, а 15 декабря 1676 г. послѣдовалъ царскій указъ: „надъ аптекарскимъ приказомъ палаты, которыя заняты были на комедію, очистить и что въ тѣхъ палатахъ было—органы и перкспективы (sic! т. е. декораціи) и всякіе комедійные припасы—все свезть на дворъ, что былъ Никиты Ивановича Романова"....

Но „что у жизни взято разъ, не можетъ рокъ отнять у насъ". Зрѣлища прекратились, но осталась мысль, что они позволительны, если самъ великій государь потѣшался ими. Гонимая драма нашла себѣ пріютъ на время въ стѣнахъ школы, но старое „школьное дѣйство" уже обогатилось новыми театральными и музыкальными эффектами. Для примѣра, я назову пьесу, представлявшуюся въ Московской Академіи въ 1701 г., но сочиненную раньше. Она называется: „Комедія: ужасная измѣна сластолюбиваго житія съ прискорбнымъ и нищетнымъ, въ евангельскомъ пиролюбцѣ и Лазарѣ изображенная, нынѣ же при запустныхъ (т. е. масляничныхъ) пированіяхъ, дѣйствіемъ благородныхъ великороссійскихъ младенцевъ, въ новосіяющихъ славено-латинскихъ Аѳинахъ, въ царствующемъ и богоспасаемомъ великомъ градѣ Москвѣ, явленная". Комедія состоитъ изъ антипролога въ 2-хъ картинахъ, пролога, 12 явленій, разбитыхъ на три акта (по 4 явленія въ каждомъ) и эпилога. Въ антипрологѣ излагается сущность всего дальнѣйшаго дѣйствія; въ немъ „всего дѣйствія вещь и событіе образнѣ является"; это — двѣ живыя картины, поясняемыя нравоучительными хорами. Въ первой картинѣ является сластолюбецъ „между брашны и питіемъ и прочими міра прелестьми сидя, надъ его же главою мечъ на власу (на волоскѣ) виситъ"; приходитъ Смерть, ввергаетъ сластолюбца въ муку вѣчную, а хоръ поетъ:

„Зри, человіче,
Что міръ обыче:
Коль есть облудный
И коль безстудный,
Чѣмъ тя прельщаетъ
И насыщаетъ,
Чѣмъ тя дарствуетъ
Лицемѣрствуетъ!"

и т. п.—польско-украинскими виршами. Во второй картинѣ представленъ Лазарь на гноищѣ, „надъ его же главою виситъ вѣнецъ на власу". Является Милость Божія и вселяетъ Лазаря въ вѣчное блаженство, а хоръ поетъ:

„О, коль блаженный
И треблаженный,—
Иже отъ свѣта
Злого навѣта
Убѣжа цѣлый" и т. д.

„Прологъ“ въ этой пьесѣ стихотворный, нравоучительнаго содержанія. Въ самой пьесѣ фигурируютъ, кромѣ пиролюбца и Лазаря, цѣлый рядъ аллегорическихъ персонажей—Прелесть, Сластолюбіе, Истина, Воздаяніе, Жизнь, Милость Божія, Гнѣвъ Божій, Совѣсть, Грѣхъ, Смерть и т. д. Хоры все время поютъ нравоучительные канты. Въ эпилогѣ возславляется церковный постъ; новый аллегорическій персонажъ, Православная церковь, произноситъ:

„Сыновомъ моимъ постъ—врачество драго.
Постъ—животъ души, постъ—пагуба злаго“ и т. д.

Разумѣется, новое школьное дѣйство могло быть только жалкимъ суррогатомъ драмы Грегори въ настоящей комедійной храминѣ, съ живыми, а не аллегорическими людьми на сценѣ. Петръ Великій прекрасно это понималъ и при первой же возможности постарался возобновить комедійное дѣло своего отца.

Во время своего заграничнаго путешествія, Петръ Великій имѣлъ случай убѣдиться въ важности театральныхъ представленій для культурной жизни европейскаго общества. Въ 1697 году въ Амстердамѣ данъ былъ въ его присутствіи балетъ „Купидонъ“; въ Вѣнѣ и Лондонѣ онъ посѣщалъ представленія итальянской оперы, въ то время только что входившія въ моду, и даже восхищался лондонскою примадонною Кроссъ. Въ бытность въ Вѣнѣ 11 іюля 1698 г. Петръ принималъ участіе въ пастушескомъ маскарадѣ (Wirthschaft [1]) съ куплетами и танцами, явился въ костюмѣ фрисландскаго крестьянина и, по окончаніи спектакля, много танцовалъ. Явилась мысль о возобновленіи заброшеннаго комедійнаго дѣйства.

Какъ нѣкогда Стаденъ, такъ на этотъ разъ предложилъ свои услуги, по части набора труппы, нѣкто Янъ Сплавскій, кажется родомъ словакъ, изъ Венгріи, дослужившійся въ русской службѣ до капитана. Въ іюнѣ 1701 г. онъ былъ командированъ заграницу съ порученіемъ навербовать и привезти въ Москву труппу актеровъ и пѣвцовъ. Сплавскій въ Данцигѣ договорился-было съ антрепренеромъ одной изъ нѣмецкихъ странствующихъ труппъ, Іоганомъ-Христіаномъ Кунстомъ, но въ рѣшительную минуту дѣло разстроилось, какъ нѣкогда у Стадена съ рижскими актерами. „Тамо мнѣ говорено,—писалъ по этому поводу Сплавскій словами данцигскихъ артистовъ,—что здѣшняя (т. е. русская) земля столь худа есть, что никто въ оной исправится не можетъ. Но какъ я о томъ спрашивалъ, отъ кого они то слышали, и на то мнѣ отвѣчено, что—отъ игреца кукольнаго Гордона (который, для убойства, казненъ былъ кнутомъ и послѣ того воровскимъ пособіемъ ушелъ); что онъ у Его Величества

1) Эти Wirthschaften съ конца 17 вѣка были въ модѣ при европейскихъ дворахъ: государи и государыни одѣвались трактирщиками и трактирщицами, принцы и придворные—крестьянами и пастухами и т. п.

служилъ въ капитанскомъ чинѣ, а какъ онъ о жалованьѣ билъ челомъ, то его велѣли бить кнутомъ, и для этого онъ сбѣжалъ. И то неправда!". Узнавъ объ этой неудачѣ, государь приказалъ Сплавскому, вернувшемуся въ Россію, списаться съ актерами и обнадежить ихъ. Но Сплавскій отозвался, что для успѣха дѣла необходимо ему, Сплавскому, снова съѣздить лично въ Данцигъ, „а для подлиннаго увѣренія" недовѣрчивыхъ артистовъ взять съ собою подъячаго. Въ виду такого доклада, государь указалъ Сплавскому ѣхать въ Данцигъ вмѣстѣ съ подъячимъ Сергѣемъ Ляпуновымъ; оба и отправились въ январѣ 1702 г. На этотъ разъ цѣль была достигнута; Сплавскій „во имя царскаго величества" заключилъ 12 апрѣля 1702 г. съ Кунстомъ контрактъ, по которому „комедіантскій принципалъ" со своими „дѣйствующими людьми" обязался, за ежегодное жалованье въ 6,000 ефимковъ (по тогдашнему курсу: 4,200 рублей) „яко вѣрному рабу надлежитъ, Его Царскаго Величества всѣми вымыслами и потѣхами увеселять, и для того всегда бодръ, трезвъ и готовъ быти".

Въ приглашенной труппѣ, кромѣ „начальнаго комедіанта" Кунста (онъ назывался также „Его Царскаго Величества комедіантскимъ правителемъ") и его жены Анны было 7 актеровъ. Въ концѣ іюня 1702 г. труппа прибыла въ Москву, а недѣли черезъ двѣ Кунстъ уже явился въ посольскій приказъ съ пространною жалобою на Сплавскаго и Ляпунова, съ которыми онъ, какъ видно, успѣлъ поссориться во время пути. Главныя обвиненія, предъявленныя имъ противъ своихъ приставовъ, заключались въ томъ, что они не дали ему времени и возможности „промыслить добрыхъ комедіантовъ, которые искусны въ поючихъ дѣйствахъ" (т. е. въ операхъ).... „Царскаго Величества комедіантскій правитель" прежде всего приступилъ къ постройкѣ въ Москвѣ „дѣлательнаго двора" (театра), но сразу же возникли затрудненія со стороны дьяковъ посольскаго приказа, въ вѣдѣніи котораго (какъ и ранѣе, во времена Алексѣя Михайловича) находился театръ. Но бояринъ Ѳедоръ Алексѣевичъ Головинъ, начальникъ приказа, не любилъ шутить и велѣлъ строить комедійную хоромину на Красной площади, „близъ тріумфальныхъ избъ". Это произвело сенсацію; дьяки были поражены выборомъ такого „знатнаго мѣста" для комедіи. Они пытались-было сбыть дѣло съ рукъ и спустить его въ Оружейную палату: „намъ-молъ такія дѣла не заобычны и волочиться, ей, государь, не можемъ", но Головинъ ихъ же осмѣялъ: „Гораздо вы утѣснены дѣлами?... Скучно вамъ стало!" Дьяки не сдавались и просили „комедіальный анбаръ" перенести куда нибудь подальше съ Красной площади: „отъ той хоромины площадь и тріумфальныя свѣтлицы заставятся; а лѣсъ, государь, весьма дорогъ"; кстати высказывались и сомнѣнія насчетъ

заморской потѣхи: „Комедіантъ совершенный ли мастеръ?—докладывали эти театральные критики Головину,—.... опыту ему не было.... А какую комедію готовить, и тому принесъ нѣмецкое письмо; а по разговорамъ, государь, переводчиковъ, слышимъ, что мало въ ней пристоинства“. Но тутъ уже загремѣлъ голосъ самого Петра, и комедійная храмина была отстроена въ два мѣсяца: „а въ ней театрумъ, и хоры, и лавки, и двери, и окна; и внутри ся потолокъ подбитъ, и кровля покрыта, а снаружи обита тесомъ“. Постройка обошлась болѣе тысячи рублей,—деньги, по тогдашнему времени, не малыя. Хоромина имѣла въ длину 18, а въ ширину 10 сажень. Она освѣщалась сальными свѣчами, причемъ подъячіе посольскаго приказа, въ предотвращеніе пожара, обязаны были наблюдать за тѣмъ, чтобы публика не курила. Къ концу 1702 г. храмина была готова [1]).

Обстановка комедійной хоромины была, по тогдашнему времени, роскошна; костюмы отличались изяществомъ, хотя Кунсту и приходилось выслушивать „попрекательныя и укорныя слова“, зачѣмъ онъ дѣлаетъ платья только полотняныя и обшиваетъ ихъ мишурою, а не настоящимъ золотомъ? „Не размышляютъ,—оправдывался онъ,—аще бы прямое золото было, то при свѣчахъ не яснилось и на театрѣ не тако явилося; а прямымъ (золотомъ) на сто тысячъ рублевъ нечего дѣлать“.... Мѣста въ хороминѣ были четырехъ разрядовъ: въ 10, 6, 5 и 3 копѣйки. Ярлыки (входные билеты) печатались на толстой бумагѣ и продавались сторожами въ особыхъ „чуланахъ“. Въ теченіе 1703 г. собрано съ публики „комедійной хоромины смотрящими людьми“ 406 руб. 23 алтына; въ 1704 году, съ 15 мая по 10 ноября—388 руб. 9 алтынъ 4 деньги. Спектакли давались въ 1704 г. дважды въ недѣлю, по понедѣльникамъ и четвергамъ. Средній сборъ за спектакль въ 1704 г.—7 руб. 46 коп.; средняя цифра зрителей на спектакль—124 человѣка. Максимумъ сбора: 24 руб. и максимумъ числа зрителей—400 человѣкъ. Спектакли кончались часовъ въ 9 или 10 вечера; длились, вѣроятно, не менѣе пяти часовъ; слѣдовательно, начинались въ 4 или 5 час. пополудни. Государь, ради облегченія посѣтителей и усиленія театральныхъ сборовъ, 5 января 1705 г. указалъ: „Комедіи на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ [2]) дѣйствовать и при тѣхъ комедіяхъ музыкантамъ на разныхъ инструментахъ играть въ указные дни въ недѣлѣ: въ понедѣльникъ и чет-

---

1) Представленія, однако, „для поспѣшенія“, стали даваться, еще до окончанія постройки, во временномъ театрѣ въ домѣ генерала Франца Яковлевича Лефорта, въ Нѣмецкой слободѣ; по словамъ современника, это было „громадное каменное зданіе въ итальянскомъ вкусѣ, въ которое нужно было всходить по лѣстницѣ съ правой и лѣвой стороны, по причинѣ большого протяженія самаго зданія“.

2) Кунстъ быстро зазнался и, будучи нанятъ для русскаго театра и питаясь русскимъ хлѣбомъ, обижался тѣмъ, что онъ долженъ былъ выдавать переводчикамъ посольс[illegible] приказа тексты своихъ пьесъ для перевода на русскій языкъ: „Не долженъ есмь,—г[illegible]лъ онъ по этому поводу,—комедіи свои отдавать и переводить, наипаче русскихъ и[illegible]тъ (въ театральной школѣ); вѣжества же ради, не отказываю“.

вергъ. И смотрящимъ всякихъ чиновъ людямъ (т. е. зрителямъ) россійскаго народа и иноземцамъ ходить повольно и свободно безъ всякаго опасенія. А въ тѣ дни ворогъ городовыхъ по Кремлю, по Китаю-городу и по Бѣлому городу въ ночное время до 9-го часу ночи не запирать и съ проѣзжихъ указанной по воротамъ пошлины не имать, для того, чтобы смотрящіе того дѣйствія ѣздили въ комедію охотно".

Для того, чтобы исполненіе хотя-бы нѣкоторыхъ ролей въ пьесахъ могло исполняться по русски, на первыхъ же порахъ пришлось завести театральную школу (какъ при Грегори)—хотя это и не нравилось Кунсту. Одновременно съ распоряженіями о постройкѣ „комедіальнаго анбара" Головинъ приказалъ дать Кунсту въ ученики десять человѣкъ „изъ русскихъ робятъ, какихъ чиновъ сыщутся, къ тому дѣлу удобныхъ". Въ началѣ октября 1702 г. „робята" были выбраны изъ подъячихъ и посадскихъ и отданы въ науку нѣмцу, который долженъ былъ ихъ „комедіямъ всякимъ учить съ добрымъ радѣніемъ и со всякимъ откровеніемъ". Кунстъ своими учениками не былъ доволенъ, увѣряя, что они запаздываютъ на представленія, и рѣшительно отказывался давать имъ костюмы, заявляя: „Невозможно русскихъ комедіантовъ во всѣхъ комедіяхъ своими теятерскими платьями, перьями, накладными волосами, башмаками, чулками, рукавицами, лентами и иными вещами нарядить, понеже имъ такихъ вещей на полгода не будетъ, а мнѣ больше 1500 рублей стали, опричъ турецкихъ и персицкихъ, которые еще готовить надобно". Въ началѣ 1703 г. ученики жаловались, что они, „ходя въ Нѣмецкую слободу по вся дни, платьемъ и обувью обносились и испроѣлись"; царь оказалъ имъ единовременное пособіе и велѣлъ положить имъ жалованье: „смотря по персонамъ: за кѣмъ дѣла больше, тому дать больше, а за кѣмъ дѣла меньше, тому меньше" [1]).

Съ самаго начала представленій Кунстъ потребовалъ особой смѣты на оперу, указавъ на необходимое „переменѣніе въ операхъ летаніемъ и махинами" (т. е. на разницу въ условіяхъ постановки оперъ, сравнительно съ драматическими пьесами, и на необходимость устраивать приспособленія для полетовъ и машины). Засимъ Кунстъ позаботился и объ оркестрѣ. Вслѣдъ за актерами выписаны были изъ Гамбурга семеро музыкантовъ [2]) по особымъ контрактамъ; кромѣ того послу Измайлову было поручено купить въ Берлинѣ „робятъ маленькихъ съ гобои и сипоши". Въ 1703 году староста жмудскій, князь Григорій Огинскій прислалъ въ Москву четырехъ музыкантовъ изъ своего оркестра, которые и были приняты на царскую службу. Начальнику гам-

1) Высшій окладъ—40 рублей въ годъ—получилъ Θедоръ Буслаевъ.
2) Генрихъ Сіенкнехтъ, Готфридъ Отто Моллиніусъ, Петеръ Моллиніусъ, Томасъ Шелле, Геннингъ Іеронимусъ Лоренцъ, Францъ Эрнстъ Румпсъ и Гергардъ Дростъ.

бургскаго оркестра Сіенкнехту, для обученія игры на гобояхъ, были отданы русскіе „спѣваки“ въ количествѣ 12 человѣкъ.... Что касается до оперныхъ пѣвцовъ труппы, то имена ихъ неизвѣстны; весьма возможно, что, по обычаю того времени, актеры должны были быть также и пѣвцами. Въ виду этого обстоятельства, здѣсь приводятся имена семи актеровъ труппы (кромѣ самого Кунста и жены его Анны): Яганъ Мортонъ Бейдляръ, Яковъ Эрдманъ Старкей, Яганъ Плантинъ, Антоній Родаксъ, Михаилъ Виртъ, Карлъ Эрнестъ Ницъ и Михаилъ Езовскій; нѣкоторые изъ нихъ, кромѣ „комедіальнаго дѣйствія“ несли еще особыя обязанности по театру: Родаксъ приготовлялъ для труппы парики и накладки, Яковъ Эрдманъ былъ театральнымъ портнымъ и т. д. А вотъ имена воспитанниковъ театральной школы Кунста (вѣроятно, бывшихъ не только актерами, но и пѣвцами): изъ ратуши—Ѳедоръ Буслаевъ, Семенъ Смирновъ, Никита Кондратовъ, Іовъ Невѣжинъ; изъ сибирскаго приказа—Дмитрій Яковлевъ, Михайло Совѣтовъ, Тимоѳей Степановъ; изъ монастырскаго приказа—Петръ Гнѣвышевъ, Иванъ Потаповъ; изъ ратуши—Петръ Боковъ, Петръ Долговъ, Иванъ Васильевъ меньшой, Яковъ Комарской, Михайло Егоровъ, Гаврило Евсѣевъ; изъ помѣрной (палаты)—Василій Кошелевъ; изъ посадскихъ, а былъ въ истопникахъ—Василій Теленковъ (онъ же Шмага пьяный) [1]. Обстоятельныя свѣдѣнія о репертуарѣ петровскаго театра имѣются, благодаря сохранившемуся „описанію комедіямъ, что какихъ есть въ государственномъ посольскомъ приказѣ мая по 30 число 1709 г.“. Благодаря этому списку, съ несомнѣнностью выясняется наличность въ русскомъ театральномъ репертуарѣ 1702—1709 гг. „оперъ“ или, точнѣе, драмъ и комедій съ нѣкоторымъ участіемъ въ нихъ оперной музыки.

Въ комедіи „Сципіо Африканъ, вождь римскій, и погубленіе Софонизбы, королевы нумидійской“ (передѣлка трагедіи 1666 г. Лоэнштейна: „Софонизба“) были вставлены коротенькія „аріи“. Первое дѣйствіе пятиактной комедіи заключается аріею Массиниссы, воспѣвающаго свои надежды побѣдить, во всѣхъ смыслахъ, нумидійскую царицу Софонизбу; стихи аріи довольно безсмысленны:

„Надежда утѣшаетъ мя;
Когда грозитъ уклониться,
То явится
Твоя радость внутренна;
Надежда утѣшаетъ мя.

---

1) Это по списку Пекарскаго. Въ „Разысканіяхъ“ Барсова еще упоминаются: Романъ Амосовъ, Борисъ Гуторовскій, Никита Кубасовъ и Иванъ Кузьминъ. (См. П. О. Морозова „Исторія русскаго театра“, 1889 г., стр. 204).

Упованія лишная,
Вся бо уже погублена;
Игра
Ищетъ мою кончину;
Упованія лишная".

Второе дѣйствіе начинается аріею „Эолуса, бога вѣтреннаго" (должно быть, шутливаго содержанія, судя по тому, что послѣ Эола появляется шутъ пьесы, Эрсилъ съ „облезяною"). Пятый актъ начинается аріею Массиниссы, влюбленнаго въ Софонизбу; арія написана на довольно загадочныя вирши:

„Любовь, любовь приносили
Жаръ и ѳиміамъ.
Престань ты прельщати
И вовсе блазнити,
Ты бо мя
Ничѣмъ утѣшаешь.
Любовь, любовь приносили
Жаръ и ѳиміамъ".

Въ концѣ пьесы Массинисса, удрученный тяжкими мыслями, велитъ музыкантамъ играть „сонную арію" и поетъ berceuse на слова: „Морфей, закрой мои очи и дай мнѣ долго спати" и т. д. Онъ засыпаетъ подъ музыку, а Софонизба является ему въ сновидѣніи и сулитъ загробное свиданіе: „а ему во снѣ Софонизба объявится, какъ смерть поведетъ и любовь ея".... Итакъ, это уже цѣлый мелодраматическій эпизодъ!

Съ музыкою и аріями исполнялась также комедія „Честный измѣнникъ или Фредерико фонъ Поплей и Алоизія, супруга его"—переводъ нѣмецкой передѣлки „трагической оперы" Чиконьини „Il tradimento per l'honore, overo il vendicatore pentito" (Болонья, 1664) [1]). Стихи очень примитивны; напримѣръ:

„Кто любовь не знаетъ,
Тотъ не знаетъ обманство.
Убо что жаромъ ся именуетъ,
Иного не приводитъ—токмо ужасное мученье.
Называютъ любовь богомъ,
Однако-жъ пуще мучитъ, нежели смерть".

Вѣроятно, аріи были и въ комедіи о Донъ-Жуанѣ (передѣлка Мольерова „Донъ-Жуана"), носившей названіе „комедіи о донъ-Янѣ и донъ-Педрѣ", исполненной въ тотъ же періодъ 1702—1703 гг. и уцѣлѣвшей лишь въ видѣ одного

1) Языкъ перевода отличается наивностью и грубостью. Вотъ примѣръ діалога между герцогинею и герцогомъ пьесы:

„Герцогъ. Арцугиня! Не изволите-ль, чобъ утѣшеніе наше употребляли?

Герцогиня. По вашему изволенію".

Тотъ-же „арцугъ" говоритъ: „Удовольствованія полное время, когда мы веселость весны безъ препятія и овощь любви безъ зазрѣнія употреблять могли" и т. д.

акта (пятаго). Слѣдовательно, русская публика впервые ознакомилась съ міровымъ драматическимъ сюжетомъ еще задолго до появленія на сценѣ „Донъ-Жуана“ Моцарта. Этотъ „Донъ-Янъ“—пращуръ „Каменнаго гостя“ Пушкина и Даргомыжскаго!

Согласно нѣмецкой передѣлкѣ другой мольеровой пьесы „Смѣшныя жеманницы“ (Les précieuses ridicules), безобразный и безграмотный русскій переводъ этой комедіи, подъ заглавіемъ „Драгыя смѣяныя“, былъ снабженъ музыкальными вставками. Въ началѣ второго дѣйствія этого перевода встрѣчаемъ слѣдующія любопытныя сценическія указанія:

„Театрумъ есть украшенное рѣками, градами и цвѣтами удовольственно (sic!). Нептунъ со всѣмъ своимъ дворомъ и съ нимфами, то есть дщерями морскими, и со прочими своими богинѣ, скачуще, веселящеся (купно съ богомъ вторымъ морскимъ, Тритономъ) и поюще миротворенія (sic!) съ музыканты:

Солнце не можетъ свѣтлость намъ зъявити,
Ниже жилища наши просвѣтити,
Ради водъ глубокихъ къ намъ не приходитъ,
А нѣ (?никогда?) лучъ своихъ намъ не приноситъ.
Но любовь крѣпость сицеву имѣетъ,
Что прямо къ сердцу входить смѣетъ.

Добрый хоръ мусикійскій повторяетъ оное пѣніе сладкослушательно всѣмъ предстоящимъ, со танцами“.

Неизвѣстно, впрочемъ, исполнялся ли этотъ переводъ на сценѣ; даже по тому времени онъ былъ слишкомъ плохъ [1]. Найденъ онъ въ кабинетныхъ бумагахъ Петра Великаго за 1708 г.; около того времени она предполагалась къ представленію „передъ королемъ самоѣдскимъ“ (такъ назывался одинъ изъ придворныхъ шутовъ царя, для котораго однажды была устроена шутовская коронація съ 24 нарочно выписанными самоѣдами).

То обстоятельство, что въ петровское время на театрѣ появлялись и **оперы** въ точномъ смыслѣ этого слова (т. е. драмы съ сильнымъ преобладаніемъ музыки) не доказано; зато установленъ съ несомнѣнностью фактъ существованія рукописнаго либретто оперы „Дафна“. Это—отголосокъ сюжета, играющаго важную роль въ исторіи европейской оперы. Какъ уже упоминалось (въ „введеніи“), эта исторія начинается съ того, что Каччини (въ сотрудничествѣ съ Пери) написалъ первую по времени оперу „Дафна“ (либретто Ринуччини), впервые поставленную въ 1594 г., въ домѣ Джакопо Корси, во Флоренціи. Въ началѣ 17 в. глава силезскихъ поэтовъ, Мартинъ Опицъ перевелъ „Дафну“ на нѣмецкій

1) Вотъ образчикъ: „l'antipode de la raison“ переведено: „подземный мудрецъ“; „celui-ci a fait un madrigal sur une jouissance“—„кто таковъ сдѣлалъ 12 стиховъ ради единаго блуда съ женою“; „les madrigaux“—„мадригалксы“ и т. п.

языкъ; съ 1627 г. она была представлена, подъ названіемъ „пасторальной трагедіи“, во время одного придворнаго торжества, въ замкѣ близъ Торгау и затѣмъ обошла чуть ли не всѣ нѣмецкія сцены. Переводы либретто Ринуччини были распространены по всей Европѣ. Въ 1635 г. опера „Дафна“, въ итальянскомъ подлинникѣ, была представлена въ Варшавѣ, вскорѣ послѣ восшествія на престолъ Владислава IV, во время сейма, а въ 1638 г. была переведена на польскій языкъ довольно извѣстнымъ въ то время поэтомъ Самуиломъ Твардовскимъ изъ Скржипны (z Skrzypnéj) подъ заголовкомъ „Дафна, превращенная въ лавровое дерево“ („Daphnis w drzewo bobkowe przemenita się“; 1-е изданіе—1638 г., 2-е—1661 г., 3-е—1702 г.) [1]. Неизвѣстный русскій переводчикъ въ началѣ 18-го вѣка перевелъ „Дафну“ съ перевода Твардовскаго.

Эта любопытная рукопись озаглавлена: „Дафнисъ“, гоненіемъ любовнаго Аполлона въ древо лявровое превращенная“ или, по другому списку: „Дѣйствіе о Аполлонѣ и прекрасной Дафнидѣ: какъ Аполло побѣди лютаго змія Питона, потомъ же и самъ побѣжденъ явися отъ малаго Купиды; изъявляющее вкратцѣ (т. е. переводъ въ сокращеніи)“. Въ рукописи императорской публичной библіотеки оба списка помѣщены рядомъ, съ помѣткою на одномъ изъ нихъ: „преписася въ Санктъ-Петербурхѣ, лѣта 1715, іюня въ день“ и съ подписью воспитанника московской славяно-латинской академіи Дмитрія Ильинскаго. Итакъ, извѣстенъ лишь переписчикъ перевода, но не авторъ; неизвѣстно также, исполнялась ли „Дафнисъ“ когда-либо на сценѣ.... По традиціямъ школьной драмы, переводъ снабженъ прологомъ и эпилогомъ. Въ итальянской оперѣ прологъ произносится Овидіемъ—какъ поэтомъ, впервые изложившимъ сказаніе о Дафнѣ (въ „Метаморфозахъ“); у Твардовскаго, вмѣсто пролога, четыре зефира привѣтствуютъ утреннюю зарю; въ русскомъ же переводѣ, въ прологѣ является утренняя звѣзда, Фосфорусъ, чтобы повѣдать зрителямъ о побѣдѣ Любви (Купидона) надъ Солнцемъ (Аполлономъ). Вотъ нѣсколько стиховъ изъ пролога, какъ образчикъ недурного, по своему времени, силлабическаго стиха:

„На златомъ возѣ Аполло прекрасный!
Даждь намъ въ дѣйствіи вымыслъ неопасный—
Да вси увидятъ съ похвалою дѣло,
Еже то нами дѣется всецѣло.

---

1) Стóитъ упомянуть о слѣдующемъ курьезѣ. Іезуиты воспользовались модною оперою и, примѣнительно къ своимъ нуждамъ, передѣлали ее въ аллегорическую мистерію, гдѣ Дафна, возлюбившая лавровое дерево больше Феба, явилась прообразомъ и символомъ Христа, возлюбившаго дерево крестное паче прелести міра сего. Въ этомъ видѣ пьеса, начинавшаяся прологомъ, гдѣ „Amor profanus ab Amore divino jubetur theatro cedere“ („Любовь небесная получаетъ на сценѣ приказъ отпасть отъ мірской Любви“) и кончавшаяся эпилогомъ, изображавшимъ „nuptias Christi cum arbore crucis“ („вѣнчаніе Христа съ крестнымъ деревомъ“), была въ 1702 г. издана подъ заголовкомъ: „Daphne in arborem mutata, a Phoebo dilecta“ и т. д.—См. у П. О. Морозова, „Исторія русскаго театра“, 1889 г. (стр. 290).

Вы мя извольте къ нощи проводити.
А теперь дѣло прилежно смотрите".

Вотъ содержаніе этой любопытной оперы, какъ оно изложено въ предпосланномъ ей „аргументѣ":

„Аполлонъ, посланный отъ неба (яко же у поэтовъ), у Адмета короля ѳессалійскаго пасяше девять лѣтъ овцы въ лѣсахъ, изъ которыхъ змія, рекомаго Пито, великія пакости въ людяхъ дѣющаго, благополучно уби (отчего между пастырями славу получивши)—выхваляше лукъ свой и стрѣлы паче Купидиновыхъ. Имъ же (т. е. Аполлономъ) зараженная (т. е. задѣтая) Венусъ возбудила Купиду на отмщеніе. Того абіе уразила Купидо на Дафнисъ, дѣвицу ѳессалійскія рѣки: ибо оную, отставшую тогда отъ подружій своихъ и заблудшуюся въ лѣсахъ, устрѣли оловянною, Аполлона же — златою стрѣлою. Отнюду же (т. е. вслѣдствіе этого) уязвися Аполло, гоняше повсюду за нею и златыми словами склоняше отнюдь не хотѣвшую. Тогда Купидо на странѣ (т. е. со стороны), посмѣваяся, стояше. (Тогда Дафнисъ), прибѣгши, наконецъ, утружденная гоненіемъ отъ Аполлона, проситъ Діаны—дабы въ камень или въ древо самую (ее) превратила. Что видя, Діана едва не достигшую Аполлономъ (т. е. едва не настигнутую Аполлономъ Дафну), абіе въ древо лавровое преврати ю (ее)—о чемъ Аполло зѣло съ горькимъ плачемъ рыдаше. (Аполло), потщався (т. е. поразмысливъ), желаше кое-любо отмѣнство показати (т. е. желая отличить какимъ-либо способомъ лавръ), посвяти его: да свяжутъ изъ листвія онаго короны въ побѣду тріумфовъ!".

Кунсту не долго пришлось завѣдывать своимъ театромъ—всего какой-нибудь годъ: въ 1703 г. онъ умеръ и его труппа была отпущена на родину. Остались, однако, въ Москвѣ вдова его Анна, да актеръ Бейдляръ, которымъ и было поручено продолжать театральное дѣло съ русскими учениками театральнаго училища. Въ маѣ же 1704 г. во главѣ труппы и театральнаго училища является новое лицо, не профессіональный актеръ, а золотыхъ дѣлъ мастеръ Отто Фирстъ (по русски его звали Артеміемъ); это было, очевидно, лицо, хорошо ознакомленное съ русскимъ языкомъ: еще въ 1704 г. труппа давала представленія на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ, а съ 1705 г.—только на русскомъ. Фирстъ, однако, оказался очень слабымъ антрепренеромъ; актеры жаловались на него, что онъ ведетъ разгульную жизнь, безчеститъ ихъ напрасно бранными словами и вовсе не занимается ихъ обученіемъ: „и которыя комедіи они, комедіанты, выучили,—и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его въ кумплементахъ и за недознаніемъ въ рѣчахъ, дѣйствуютъ не въ твердости—для того, что онъ, иноземецъ, ихъ русскаго поведенія (очевидно, въ смыслѣ: русскаго быта) не знаетъ". Вообще, съ первыхъ-же лѣтъ существованія московскій театръ

сталъ опускаться,—прежде всего уже потому, что государь со дворомъ оставили Москву и переселились въ новую столицу. Труппа Фирста кое-какъ, однако, существовала: она принимала участіе въ процессіи при погребеніи Головина, и для этого были ей выданы изъ театральнаго платья „латы добрыя всея воинскія одежды: и съ поручи, и съ рукавицами". Въ 1707 г. представленія въ комедійной хороминѣ прекратились: все „уборство" изъ „комедіальнаго анбара" было взято въ село Преображенское, для домашняго театра, устроеннаго царевною Наталіею Алексѣевною [1]; — русское драматическое искусство возвратилось на старое пепелище, видѣвшее нѣкогда представленія Грегори. Съ этого времени московскій театръ пересталъ быть публичнымъ; плохо пришлось и самой „хороминѣ". Въ томъ же 1707 г. какой-то Корчминъ „за именнымъ государя указомъ" началъ разбирать комедійную храмину; затѣмъ эта работа была остановлена, но Корчминъ уже успѣлъ многое перепортить, а на починку уже не было смѣты. Еще въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ изъ полуразрушеннаго зданія таскали театральныя принадлежности и „перспективы", а послѣ 1713 комидійная хоромина уже вовсе не упоминается въ источникахъ по исторіи русскаго театра.

Но самое театральное дѣло всетаки не заглохло. Нѣкоторое время въ преображенскомъ дворцѣ просуществовалъ частный театръ царевны Наталіи; а послѣ отъѣзда ея въ Петербургъ, этотъ театръ нашелъ пріютъ у царицы Прасковіи Өедоровны, въ ея дворцѣ, въ Измайловѣ. Этотъ послѣдній театръ существовалъ до конца петровскаго царствованія или, точнѣе, до смерти вдовствующей царицы (1723 г.). Въ особенности заботилась о поддержаніи этого театра старшая дочь царицы Прасковьи, Екатерина Іоанновна, герцогиня мекленбургская, большая любительница всевозможныхъ увеселеній; вторая дочь, Анна Іоанновна (съ 1700 г.—герцогиня курляндская, а впослѣдствіи — императрица всероссійская) нерѣдко гащивала у матери и приглашала ее къ себѣ въ Ригу и Митаву, гдѣ въ то время были свои театры, служившіе образцами для дворцоваго. По свидѣтельству современниковъ, театръ въ Измайловѣ былъ устроенъ очень изящно, только костюмы были не особенно хороши и зрительный залъ освѣщался со сцены, такъ что, когда опускался занавѣсъ, всѣ сидѣли въ потемкахъ. Играли и пѣли любители (напримѣръ, придворныя фрейлины) вмѣстѣ съ учениками Кунста и Фирста; были также и крѣпостные актеры и пѣвцы. Парики брали у голштинскихъ солдатъ, а костюмы дѣлались домашними средствами; герцогиня мекленбургская любила заходить за кулисы и всѣмъ распоряжаться. Спек-

---

1) Младшая сестра Петра Великаго (также дочь царицы Наталіи Кирилловны).

такли были безплатные, главнымъ образомъ для придворныхъ, но допускалась и сторонняя публика, даже безъ разбора (судя по разсказу камеръ-юнкера Бергхольца о томъ, что однажды, во время спектакля, у него вытащили табакерку, а у двухъ его товарищей—шелковые платки!).

Однако потребность въ публичномъ театрѣ въ Москвѣ продолжала существовать и ею воспользовался въ 1722—1723 гг. предпріимчивый начальникъ московскаго госпиталя на Яузѣ, докторъ Бидло. Бидло всячески старался переманивать въ свою хирургическую школу учениковъ славянолатинской академіи и это ему удавалось; префектъ академіи Гедеонъ Грембецкій вопіялъ по этому поводу по начальству: „Докторъ Быдловъ, невѣдомо какою властью, потаенно, словено-латинскихъ школъ что ни лучшихъ учениковъ къ себѣ призываетъ и записуетъ въ анатомическое ученіе безъ ректорскаго и префектовскаго вѣдома; и буде помянутому доктору таковой умыселъ хитрый указомъ изъ святѣйшаго синода не заградится, то всѣмъ школамъ словено-латинскимъ быти въ разореніи“. А въ числѣ средствъ, къ которымъ прибѣгалъ коварный докторъ, было и театральное искусство: вѣдь до этого искусства были охочи воспитанники словянолатинской академіи, въ традиціи которой входили „школьныя акціи“ (школьныя дѣйства)! На святкахъ и на масляницѣ въ большомъ госпиталѣ ученики хирургической школы давали публичные спектакли; репертуаръ былъ академическій, съ пѣніемъ, т. е. своего рода опера (вродѣ той комедіи о пиролюбцѣ и Лазарѣ, о которой я упоминалъ). Извѣстны точныя даты двухъ спектаклей въ большомъ госпиталѣ: 29 декабря 1722 и 4 января 1723 г. Традиціи доктора Бидло укоренились въ большомъ московскомъ госпиталѣ надолго: Штелинъ разсказываетъ, что еще въ 1742 г. онъ видѣлъ въ этомъ госпиталѣ комедію о Тамерланѣ (вѣроятно „Темиръ-Аксаково дѣйство“ еще изъ репертуара Грегори).

Тѣмъ временемъ развивалось театральное, а вмѣстѣ съ тѣмъ и оперное, дѣло и въ С.-Петербургѣ, куда былъ завезенъ театръ около 1710 г. младшею сестрою царя Петра Великаго, упоминавшеюся царевною Наталіею Алексѣевною, страстною театралкою (если вѣрить „Запискамъ о Россіи при Петрѣ Великомъ“ Бассевича, она сама сочинила двѣ пьесы). Театръ былъ общедоступный и безплатный, въ огромномъ пустомъ домѣ, гдѣ устроили партеръ и ложи. Труппа состояла изъ десяти актеровъ и актрисъ, все природныхъ русскихъ—вѣроятно, также изъ учениковъ Кунста или Фирста. Мысль Петра Великаго завести въ Петербургѣ солидный публичный театръ не осуществилась. Въ 1721 г. царь приказалъ Ягужинскому, находившемуся въ Вѣнѣ, подыскать искусныхъ актеровъ изъ чеховъ, — мысль, въ своемъ родѣ, прекрасная (чехи, конечно, скорѣе нѣмцевъ выучились бы

по русски). Царю, однако, предложили, вмѣсто чеховъ, нѣмцовъ, да еще на обременительныхъ условіяхъ; онъ не согласился. Заботы правленія отвлекли Петра отъ его благого намѣренія, да и жить ему послѣ этого оставалось уже немного (Петръ Великій скончался 28 января 1725 г.).

Въ концѣ 1723 г. явилась въ Петербургъ труппа нѣкоего Манна, дававшая представленія на нѣмецкомъ языкѣ, начиная съ 27 ноября; труппѣ покровительствовала императрица Екатерина I: изъ ея расходной книги видно, что Маннъ получалъ награды (напримѣръ, 24 декабря 1723 г. „дано комедіантамъ Манну съ товарищи 50 червонцевъ“—сто рублей). Въ театрѣ нерѣдко бывало семейство государя и находившійся въ то время въ Петербургѣ герцогъ голштинскій (впослѣдствіи супругъ царевны Анны Петровны) со своею свитою. Театръ помѣщался гдѣ-то на Мойкѣ; по словамъ Штелина, труппа Манна состояла изъ весьма дурныхъ комедіантовъ, „которые, однако, въ зрителяхъ не имѣли никакого недостатку“. Въ точности неизвѣстно, входили ли въ репертуаръ Манна „оперы“.

Къ новой жизни возродился петербургскій театръ при императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, въ 1732 г., послѣ коронаціи, поселившейся въ Петербургѣ. Въ томъ же 1732 г. императрица устроила спектакль во дворцѣ, съ участіемъ пѣвцовъ; по этому поводу было написано къ архіерею (вѣроятно къ Ѳеофану Прокоповичу) письмо, съ требованіемъ прислать трехъ пѣвчихъ. Для представленія было избрано школьное „дѣйство объ Іосифѣ“; въ постановкѣ, а вѣроятно и въ сочиненіи его, принималъ участіе воспитанникъ славяно-греколатинской академіи, извѣстный Василій Кирилловичъ Тредіаковскій, которому по этому случаю и было пожаловано сто рублей. Актерами были пѣвчіе и кадеты, въ томъ числѣ и сыновья Бирона, Петръ и Карлъ. Сохранился списокъ дѣйствующихъ лицъ съ описаніемъ костюмовъ нѣкоторыхъ изъ нихъ и подробный реквизитъ пьесы. Судя по этимъ даннымъ, пьеса представляла полное драматическое воспроизведеніе всей библейской исторіи Іосифа, съ участіемъ аллегорическихъ фигуръ Благолѣпія, Чистоты, Смиренія, Мерзости, Злости, Зависти. Благолѣпіе было одѣто въ юбку изъ алой крашенины, на фижмахъ, съ прорѣзнымъ лифомъ, обшитымъ серебряными позументами; на Чистотѣ—юбка бѣлая, безъ позументовъ, вѣнчикъ лавровый, въ рукахъ лилія. На Мерзости былъ надѣтъ шлафрокъ подпоясанный, долгій, изъ кирпичной крашенины, а на немъ нашиты полосы желтыя и синія крашенинныя-жъ вдоль; на лицѣ—маска („машка“) старая, дурная. Злость и Зависть являлись съ медузиною головою на груди. Измаильтянскимъ купцамъ полагались „машки на лицо—каштановый цвѣтъ“. Кромѣ Іакова и Іосифа съ братьями дѣйствующими лицами были: царь Фараонъ

и при немъ двое сенаторовъ, Пентефрій, его жена и пять рабовъ, мудрецъ, виночерпій, хлѣбодаръ, слуга, палачъ или спекуляторъ („короткое платье, какъ балахонъ, изъ крашенины красной; шапка желтая съ перомъ; подъ исподъ—бострогъ короткій“). Декоративною частью завѣдывалъ машинистъ-итальянецъ Аволіо. Для постановки со стороны режиссера—тонкаго знатока грубыхъ вкусовъ современной публики—требовалось: „одного козла сдѣлать такимъ образомъ, какъ живой, съ шерстью; подъ горломъ пузырь, который бы налитъ былъ краснымъ виномъ: какъ заколютъ, то-бъ вино вмѣсто руды (крови) вышло“. Роль жены Пентефрія—единственную женскую во всей пьесѣ—игралъ кадетъ Тургеневъ.

Въ скоромъ времени императрица Анна Іоанновна похладѣла къ русской драмѣ съ музыкою. При дворѣ появились итальянскіе актеры съ веселыми комедіями и интермедіями, иногда съ музыкою [1]). Итальянцы такъ понравились государынѣ, что она рѣшила завести въ Петербургѣ и итальянскую оперу. И такимъ образомъ было положено начало первому спеціальному оперному театру на Руси—начало, тѣсно связанное съ именемъ Арайи. Это—первое имя опернаго композитора у насъ на Руси: всѣ его предшественники, писавшіе музыку къ пьесамъ репертуара Грегори, Кунста, Фирста и учениковъ Кунста и Фирста, состоявшихъ въ русскихъ придворныхъ труппахъ первой трети 18 вѣка, а также Бидло и Манна,—донынѣ неизвѣстны историку русской оперы.

Франческо Арайя (Araja), придворный капельмейстеръ императрицъ Анны Іоанновны и Елисаветы Петровны, родился въ Неаполѣ въ 1700 г. (умеръ въ 1767 г. въ Болоньѣ). Первою его оперою была „Berenice“, представленная въ 1730 г. во дворцѣ герцога тосканскаго близъ Флоренціи; вскорѣ въ Римѣ была дана вторая его опера: „Amore per regnante“. Этого было достаточно, чтобы русское посольство обратило вниманіе на Арайю—и вотъ, въ 1735 году, Арайя былъ вызванъ въ Петербургъ, въ качествѣ директора итальянской оперы. Представленія давались зимою въ театрѣ Зимняго дворца (во флигелѣ), а лѣтомъ—въ театрѣ Лѣтняго сада. Къ 1735 году относится событіе огромной важности для исторіи русской оперы: представленіе оперы Арайи на русскомъ языкѣ! Перевелъ либретто Тредіаковскій [2])

1) Анна Іоанновна не знала по итальянски. У Новикова („Опытъ историческаго словаря о русскихъ писателяхъ“, С.-Петербургъ 1772 г.) значится, что „переводилъ всѣ оперы, интермедіи и екстракты комедіямъ, представленнымъ во владѣніе императрицы Анны Іоанновны“ В. К. Тредіаковскій.

2) Тредіаковскій перевелъ итальянскій текстъ бѣлыми стихами, соблюдая лишь ритмъ, причемъ пособіемъ для него служилъ предварительно сдѣланный кѣмъ-то французскій переводъ. Въ этомъ либретто находится собственноручное указаніе Тредіаковскаго, что онъ „рѣчи переводилъ съ французскія прозы и въ аріяхъ приводилъ стихи токмо 'въ паденіе' безъ рифмы“. Тредіаковскій очень цѣнилъ эту работу, какъ первую въ своемъ родѣ, и упомянулъ о ней въ одномъ изъ своихъ прошеній по начальству, гдѣ перечислялъ свои

и кто знаетъ!—не имѣло ли это обстоятельство огромное значеніе и для русской поэзіи? Дѣло въ томъ, что занятія музыкою должны были укрѣпить Тредіаковскаго въ мысли о необходимости замѣнить силлабическое стихосложеніе тоническимъ. Его книга „Новый и краткій способъ къ сложенію стиховъ россійскихъ" явилась въ свѣтъ въ томъ же 1735 году. Весьма возможно, слѣдовательно, что наблюденія надъ правильностью ритма въ итальянскихъ операхъ XVIII вѣка способствовали выработкѣ того вѣрнаго убѣжденія, къ которому пришелъ Тредіаковскій, —а именно, что въ основу русскаго стихосложенія долженъ быть положенъ „тоническій размѣръ, въ единомъ удареніи голоса состоящій". Переводъ Тредіаковскимъ либретто оперы „La forza dell'amore e dell' odio" (либретто К. Ф. П.) озаглавленъ: „Сила любви и ненависти, драмма [1]) на музыкѣ, представленная на новомъ театрѣ, по указу Ея Императорскаго Величества Анны Іоанновны, Самодержицы всероссійскія. 1736 г. Напечатано въ Санктъ-Петербургѣ, при Императорской Академіи Наукъ". Весьма возможно, что именно съ этой оперы, и именно въ переводѣ Тредіаковскаго, начались оперныя представленія Арайи. Не слѣдуетъ забывать, что въ оперныхъ представленіяхъ того времени, можетъ быть по недостатку персонала, принимало участіе русское юношество т. н. рыцарской академіи или „шляхетскаго корпуса", для котораго русскій переводъ былъ необходимъ [2]). Вѣроятно, подобныя представленія съ русскимъ текстомъ чередовались съ представленіемъ оперъ, исполнявшихся сплошь по итальянски: такъ, въ 1737 г. шла на сценѣ с.-петербургскаго придворнаго театра, на итальянскомъ языкѣ, та же самая опера Арайи „Сила любви и ненависти", подъ заголовкомъ „Abiazare". Изъ другихъ оперъ Арайи на русскомъ языкѣ шли слѣдующія: въ 1744 г.—„Селевкъ" (либретто Апостолъ-Зено, переводъ Сумарокова), въ 1747 г. 26 апрѣля—„Митридатъ" (либретто Бонекки, переводъ Олсуфьева), въ 1751 г. 25 апрѣля „Евдокія Вѣнчанная или Ѳеодосій Второй" (либретто Бонекки, переводъ Олсуфьева), въ 1758 г. 10 іюня—„Оставленная Дидона" (либретто Метастазіо, переводъ Янковскаго); таже опера была исполнена въ Москвѣ 1 февраля 1759 г.— и это, кажется, первая опера Арайи, исполнявшаяся въ Москвѣ.

Въ 1751 г.—новое событіе въ исторіи русской оперы: Арайя написалъ оперу на русскій оригинальный текстъ! Это была опера „Титово Милосердіе", либретто Ѳ. Г. Вол-

---

услуги, оказанныя русской литературѣ и русскому обществу.—Тредіаковскій переводилъ стихи „въ паденіе": значитъ, для сценическаго исполненія подъ музыку. Это уже не былъ „екстрактъ" или краткое либретто. (См. біографію Тредіаковскаго, написанную Пекарскимъ, 1871 г., и приведенную, въ извлеченіи, въ изданіи С. А. Венгерова „Русская поэзія 18 в." СПБ., 1893—1897 гг.).

1) Именно такъ пишетъ это слово Тредіаковскій.

2) П. Н. Полевой. Исторія русской словесности. СПБ. 1900. Стр. 571.

кова [1]), опера въ трехъ актахъ, исполненная въ С.-Петербургѣ 16 декабря 1751 г. Это уже не то, что прежнія представленія, когда часть пѣвцовъ поетъ по-итальянски, часть по-русски (чтò до конца 19-го в. допускалось дирекціями русскихъ императорскихъ театровъ) — всѣ поютъ по-русски! Въ 1755 г. — новое сенсаціонное происшествіе въ средѣ меломановъ: даютъ оперу Арайи не только на оригинальный русскій текстъ, но и съ участіемъ исключительно русскихъ пѣвцовъ — будутъ пѣть не на ломаномъ, а на чистомъ русскомъ языкѣ! Это была трехактная опера „Цефалъ и Прокрисъ", либретто Сумарокова, „съ содержаніемъ изъ „Овидіевыхъ превращеній"", исполненная 27 февраля 1755 г. на сценѣ с.-петербургскаго придворнаго театра, въ Зимнемъ дворцѣ (опера эта была отпечатана въ партитурѣ 1764 г. — это, кажется, первое изъ русскихъ нотныхъ изданій [2]). Декораціи для „Цефала и Прокрисъ" писалъ Валерьяни, получившій пышный титулъ „перваго историческаго живописца, перспективы профессора, театральной архитектуры инженера при Императорскомъ Россійскомъ Дворѣ". Первыя роли исполняли: пѣвица, дочь лютниста, Елисавета Бѣлоградская и пѣвчіе графа Разумовскаго, въ ихъ числѣ Гаврило Марценковичъ, отличный пѣвецъ, въ свое время извѣстный подъ именемъ „Гаврилушки". Опера имѣла блистательный успѣхъ и Арайя, въ благодарность, получилъ отъ Императрицы Елисаветы Петровны дорогую соболью шубу въ 500 руб... Въ 1759 г. Арайя возвратился въ Италію и, живя въ Болоньѣ, по праву наслаждался избыткомъ, пріобрѣтеннымъ имъ въ Россіи, въ теченіе послѣднихъ 8 лѣтъ своей жизни.

Починъ сдѣланъ, „лиха бѣда—начало" уже позади. И вотъ, вслѣдъ за Арайею появляется цѣлый рядъ композиторовъ 18-го вѣка, русскихъ и иностранныхъ. Я перечислю: 1) тѣхъ композиторовъ, русскихъ и иностранныхъ, которые писали музыку на оригинальные тексты русскихъ либреттистовъ; 2) русскихъ, въ смыслѣ подданства, композиторовъ, писавшихъ оперы на иностранныя либретто, а засимъ 3) тѣхъ изъ

---

1) Принадлежность этого либретто Ѳ. Г. Волкову, основателю русскаго театра, нѣкоторыми историками русскаго театра оспаривается. См. ниже, біографію Ѳ. Г. Волкова.

2) В. Бессель, въ брошюрѣ „Матеріалы къ исторіи нотно-издательскаго дѣла въ Россіи". (СПБ. 1895 г.) первымъ русскимъ клавираусцугомъ считаетъ напечатанную въ 1774 г. въ Москвѣ, въ типографіи Академіи наукъ, оперу Арайи „Селевкъ". Б. П. Юргенсонъ, собравшій почти всѣ русскія нотныя изданія 18-го вѣка, увѣдомилъ меня, что не нашелъ ни „Селевка" Арайи, ни другихъ оперъ этого композитора напечатанными съ музыкою и предполагаетъ, что свѣдѣнія о нотныхъ изданіяхъ оперъ Арайѣ почерпнуты изъ недостовѣрныхъ, по этой части, источниковъ (каковы: библіографія Сопикова и др.). Итакъ, фактъ существованія нотныхъ изданій, напечатанныхъ до царствованія Екатерины II, еще нуждается въ провѣркѣ. Увертюра къ оперѣ „Цефалъ и Прокрисъ" исполнялась на „историческомъ" концертѣ подъ управленіемъ А. Г. Рубинштейна въ С.-Петербургѣ, 17 апрѣля 1867 г. А. Н. Сѣровъ писалъ по этому поводу: „Музыка нисколько не выходитъ изъ господствовавшей тогда мадригально-оперной рутины. Увертюра состоитъ изъ трехъ связанныхъ вмѣстѣ частей: Allegro, Andante и опять Allegro. Характеръ музыки совсѣмъ такой, какъ въ тогдашнего времени итальянскихъ музыкальныхъ пьесахъ вообще. Это было время, когда еще только искали симфоническихъ формъ и даже гиганту Себастіану Баху (тогда только что умершему) еще не удавалось найти эти формы". („Критическія статьи", томъ IV, С.-Петербургъ 1805 г., стр. 1743). Сѣровъ прибавляетъ, что А. Г. Рубинштейнъ взялъ темпомъ увертюры „такое presto, какого Арайѣ „и во снѣ не грезилось" и кстати вспоминаетъ, что Глинка называлъ Рубинштейна „лихачомъ" за не въ мѣру быстрые темпы.

иностранныхъ композиторовъ, оперы которыхъ исполнялись по русскимъ переводамъ на русскихъ императорскихъ сценахъ (такъ какъ несомнѣнно, что исполненіе иностранныхъ оперъ на иностраныхъ языкахъ въ Россіи, какъ бы оно ни было обычно, относится скорѣе къ исторіи европейской оперы, чѣмъ къ исторіи оперы русской) [1]).

Но прежде всего я выдѣлю особо трехъ главнѣйшихъ и заслуженнѣйшихъ оперныхъ композиторовъ 18 вѣка, двинувшихъ впередъ самый цѣнный для историка русской оперы элементъ этого рода искусства—музыкальный національизмъ. Имена этихъ композиторовъ—Ѳоминъ, Матинскій и Пашкевичъ—должны прежде всего запечатлѣться въ памяти всякаго русскаго меломана, дорожащаго историческими судьбами родного искусства.

Извѣстнѣйшимъ и плодовитѣйшимъ русскимъ композиторомъ второй половины 18-го вѣка является Евстигнѣй Ипатовичъ Ѳоминъ [2]). Родился онъ 5 августа 1741 г. въ С.-Петербургѣ. Ѳоминъ родомъ изъ дворовыхъ людей, былъ зачисленъ воспитанникомъ императорской академіи художествъ, но, въ виду обнаружившихся музыкальныхъ способностей, посланъ въ Италію для изученія теоріи композиціи; преуспѣлъ настолько въ этихъ занятіяхъ, что одно время состоялъ пансіонеромъ Болонской музыкальной академіи. Начавъ свою дѣятельность въ Москвѣ въ 1770-хъ годахъ, Ѳоминъ въ послѣдніе годы жизни Екатерины II жилъ въ Петербургѣ, что явствуетъ изъ сочиненія имъ музыки къ оперѣ „Новгородскій богатырь Боеславичъ", либретто которой написано императрицею въ 1786 г. Императрица не весьма довѣряла дарованію Ѳомина и давала его партитуры на просмотръ Мартини и Ванжурѣ. Въ 1797 г. состоялось постановленіе о принятіи „профессора академіи" Ѳомина въ дирекцію императорскихъ театровъ „къ должности россійской труппы—съ тѣмъ, чтобы выучивать ему актеровъ и актрисъ изъ новыхъ оперъ партіи и проходить старыя; также, что потребно будетъ, перемѣнять въ музыкѣ; сверхъ сего долженъ онъ учить пѣнію учениковъ и учениць въ школахъ; такожъ и въ случаѣ надобности аккомпанировать въ оркестрѣ французскія и итальянскія оперы".

1) Цитирую композиторовъ и либреттистовъ 18 вѣка по статьѣ В. Стасова: „Русскія и иностранныя оперы, исполнявшіяся на императорскихъ театрахъ въ Россіи, въ 18 и 19 столѣтіяхъ" („Русск. Музык. Газета", 1898 г., №№ 1, 2 и 3). Къ сожалѣнію, неточности и пробѣлы въ ней неизбѣжны: изъ списка В. Стасова не всегда видно, на какомъ языкѣ исполнялась та или иная опера и встрѣчаются пробѣлы, иной разъ самые неожиданные (нѣтъ „Русалки" Даргомыжскаго!). Списокъ этотъ, однако, чрезвычайно важенъ и составляетъ цѣнный вкладъ въ литературу по исторіи русской оперы—особенно, оперы 18 вѣка.—Много данныхъ заимствовано мною также изъ біографій композиторовъ, напечатанныхъ въ русскихъ словаряхъ: большомъ энциклопедическомъ изд. Брокгауза и Эфрона (С.-Петербургъ, 1890—1903 гг.), „Музыкальномъ словарѣ" Г. Римана подъ редакціею Ю. Энгеля (Москва, 1901—03 г.), А. И. Рубца „Біографическомъ лексиконѣ русскихъ композиторовъ и музыкальныхъ дѣятелей" (С.-Петербургъ, 1886 г.) и др.

2) Біографическія свѣдѣнія о Ѳоминѣ сообщены мнѣ Б. П. Юргенсономъ (по матеріаламъ, заготовленнымъ для изданія „Музыкальнаго словаря" Римана въ русскомъ переводѣ). В. Ч.

Ѳоминъ получалъ всего 720 рублей жалованья въ годъ. 2 іюня 1799 г. было уплачено ему 75 руб. за сочиненіе имъ „сверхъ его должности“ большого хора для трагедіи „Ярополкъ“. На погребеніе его выдано 25 рублей. Ѳоминъ умеръ въ апрѣлѣ 1800 г. въ С.-Петербургѣ.—Списокъ его оперъ, по порядку времени ихъ постановки на императорскихъ сценахъ, слѣдующій: въ 1772 г. 26 августа—„Анюта“ (либретто М. В. Попова), въ 1 актѣ. Въ 1777 г.—„Добрая дѣвка“ (либретто Матинскаго) и (8 января)—„Перерожденіе“, въ 1 актѣ (опера, первая изъ оригинальныхъ русскихъ, на темы русскихъ народныхъ пѣсенъ, представленная въ Москвѣ; либретто Матинскаго). Въ 1779 г., 20 января въ Москвѣ впервые представлена популярнѣйшая не только изъ оперъ Ѳомина, но и всѣхъ русскихъ оперъ 18-го вѣка, на либретто Аблесимова: „Мельникъ-колдунъ, обманщикъ и сватъ“, въ трехъ актахъ; успѣху этой оперы, конечно, много содѣйствовало либретто, въ которомъ чувствовался извѣстный либерализмъ, такъ какъ въ комедіи Аблесимова выведенъ русскій Фигаро, простолюдинъ, выбивающійся хитростью изъ своего безправнаго положенія въ феодальномъ обществѣ, основанномъ на крѣпостномъ правѣ. Въ 1784 г. въ Москвѣ шла одноактная опера Ѳомина (либретто Николева) „Опекунъ-профессоръ или любовь хитрѣе элоквенціи“. Въ 1786 г., 27 ноября, въ Эрмитажѣ, шла 5-актная опера „Новгородскій богатырь Василій Боеславичъ“, на либретто императрицы Екатерины II. Въ 1788 г.—„Вечеринки или гадай, гадай дѣвица, отгадывай, красная“ (либретто самого Ѳомина). Въ 1791 г.—„Колдунъ, ворожея и сваха“, въ 3 актахъ (либретто Юкина). Въ 1800 г. поставлены двѣ оперы Ѳомина: 2 февраля—„Американцы“ (либретто Клушина), въ 2 актахъ и 6 ноября—„Клорида и Милонъ“ (либретто Капниста) [1]). Итого, десять оперъ—на самомъ дѣлѣ же, вѣроятно, гораздо болѣе.

Ѳоминъ написалъ также музыку къ мелодрамѣ Я. Б. Княжнина „Орфей“, о которой говорится въ предисловіи къ собранію сочиненій Я. Б. Княжнина, 1817 г.: „Она (мелодрамма—sic!) нѣсколько разъ была представлена на театрѣ и заслужила большую похвалу. Г-нъ Дмитревскій, въ роли Орфея, короновалъ ее своею чрезвычайною игрою. Въ мелодраммѣ сей сперва была музыка Торелли, а послѣ нашего русскаго г. Ѳомина, бывшаго долго въ чужихъ краяхъ, который превосходнымъ талантомъ своимъ помрачилъ прежнюю музыку совершенно и хотя, ко всеобщему нашему сожалѣнію окончилъ теченіе дней своихъ,—но въ „Орфеѣ“ оставилъ незабвенную по себѣ память“.

1) См. далѣе: А. А. Плещеевъ.

О томъ, какъ трудно установить подлинный списокъ оперъ Ѳомина, свидѣтельствуетъ слѣдующее обстоятельство. Въ 1800 г. Капнистъ поставилъ на сцену пастушескую оперу на либретто своего сочиненія, въ 1-мъ дѣйствіи: „Клорида и Милонъ" (на сюжетъ изъ древне-греческой жизни). Она была представлена впервые 6 ноября 1800 г., съ музыкою Ѳомина. Между тѣмъ Карамзинъ, въ письмѣ къ И. И. Дмитріеву отъ 23 декабря 1800 г., сочинителемъ музыки называетъ А. А. Плещеева. М. Н. Лонгиновъ дѣлаетъ по этому поводу предположеніе, что Ѳоминъ ссужалъ свое имя любителямъ, опасавшимся неудачи. (См. „Русскую поэзію 18 вѣка", С. Венгерова, стр. 728).

Неудивительно послѣ того нѣкоторое недовѣріе, которое возбуждаетъ во мнѣ списокъ оперъ Ѳомина, составленный П. Каратыгинымъ въ концѣ статьи о Ѳоминѣ, напечатанной въ предисловіи къ новому изданію оперы „Мельникъ-колдунъ, обманщикъ и сватъ", сдѣланному въ 1884 г. П. Юргенсономъ въ Москвѣ. Въ спискѣ Каратыгина—28 оперъ Ѳомина. Исключая изъ этого списка 10 оперъ, признаваемыхъ мною за написанныя никѣмъ инымъ, какъ Ѳоминымъ, вышеназваннаго „Орфея", и оперу „Федулъ съ дѣтьми" (музыка которой столь же напрасно приписывается Ѳомину, какъ либретто—императрицѣ Екатеринѣ II; на самомъ дѣлѣ музыка „Федула"—Мартина и Паскевича,—о которыхъ см. далѣе, — а либретто неизвѣстно чье), получится слѣдующій списокъ оперъ, музыка которыхъ вѣроятно принадлежитъ Ѳомину: „Выдуманный кладъ" (либретто Лукницкаго), „Любовь опровергаетъ союзъ дружества" (либретто И. Михайлова), „Тщетная ревность или перевозчикъ Кусковской" (либретто В. Колычева), „Счастье по жеребью" (либретто А. Аблесимова), „Ямщики на подставѣ" [1]), „Трое лѣнивыхъ" (либретто Княжнина), „Честный преступникъ" (либретто И. А. Дмитревскаго), „Бѣшеная семья" (либретто И. А. Крылова), „Точильщикъ" (либретто Н. П. Николева), „Невѣста подъ фатою или мѣщанская свадьба", „Игрокъ счастливый", „Багоръ" (либретто Гентша), „Любовное волшебство" (либретто кн. Долгорукова), хоры къ трагедіи Я. Б. Княжнина „Владисанъ" (первое представленіе 19 августа 1795 г.), „Странная предпріимчивость или притворный жокей" (либретто С. Н. Глинки) и „Золотое яблоко" (либретто И. Иванова; эта послѣдняя опера шла въ Петербургѣ въ 1804 г. и была, повидимому, послѣднимъ произведеніемъ Ѳомина).

Тремя главнѣйшими операми Ѳомина являются: „Анюта", „Мельникъ" и „Американцы".

„Анюта" Ѳомина имѣла успѣхъ, главнымъ образомъ, благодаря либреттисту М. В. Попову,—выходками противъ

---

1) По Сѣрову, „Ямщики"—несомнѣнно опера Ѳомина.

помѣстнаго дворянства; вотъ, напримѣръ, какими куплетами мужика Мирона открывалась опера (см. „Русскую поэзію Венирова, „добавленіе", стр. 333):

„Ухъ! Какъ же я усталъ:
А дровъ еще не склалъ!...
Охти, охти, крестьяне!
Зачѣмъ вы не дворяне?—
Вы сахаръ бы зобали
Такъ, словно какъ бы медъ,
И пили бы вы ледъ
Да деньги огребали
Изъ рода въ родъ и родъ,
Лежали-бъ на печи,
Да ѣли калачи,
Про васъ бы работали,
А вы бы лишь мотали....
А нашей такъ бѣды не поднимаетъ грудь!..
Запѣть же мнѣ теперь отъ грусти что нибудь!" и т. д.

Если считать апокрифомъ „Танюшу" Волкова (см. далѣе), то первою по времени оперою, написанною русскимъ композиторомъ, и именно Ѳоминымъ, будетъ „Анюта". О ней въ драматическомъ словарѣ 18 вѣка значится: „Анюта, комическая опера въ одномъ дѣйствіи, стихами. Сочинена Михаиломъ Поповымъ; представлена въ первый разъ въ Царскомъ Селѣ придворными пѣвцами, августа 26-го, 1772 г. Сія опера изъ первыхъ комическихъ на россійскомъ языкѣ играна". (Изъ „Очерковъ по исторіи русскаго театра" И. Ѳ. Горбунова. С.-Петербургъ, 1902 г.).

Объ огромномъ успѣхѣ другой оперы Ѳомина: „Мельникъ" свидѣтельствуютъ современники. „Сія пьеса,—говоритъ „Драматическій словарь" 1787 г.—столько возбудила вниманія отъ публики, что много разъ сряду была играна и завсегда театръ наполнялся, а потомъ въ Петербургѣ была преставлена много разъ у двора и въ случившемся на тогдашнее время вольномъ театрѣ у содержателя Книпера была играна сряду 27 разъ; не только отъ національныхъ слушана была съ удовольствіемъ, но и иностранцы любопытствовали довольно. Коротко сказать, что едва ли не первая русская опера имѣла столько восхитительныхъ спектатеровъ и плесканія". Сразу же явились подражанія—напримѣръ, комедія Петра Плавильщикова (также съ музыкою) „Мельникъ и сбитеньщикъ—соперники", изданная въ 1795 г. Ранѣе еще появился „Сбитеньщикъ" Я. Княжнина съ музыкою Бюлана. Вотъ что говоритъ въ предисловіи издатель комедіи „Мельникъ и сбитеньщикъ—соперники", другой Плавильщиковъ, Александръ: „Опера „Мельникъ" сочиненія г-на Аблесимова съ самаго изданія ея столь много разъ на всѣхъ театрахъ въ Россіи представляема была, что ни одно по-

добное сочиненіе похвалиться тѣмъ не можетъ. Покойный Як. Бор. Княжнинъ написалъ оперу „Сбитеньщикъ", чтобъ ею замѣнить „Мельника", и хотя „Сбитеньщикъ" хорошо былъ на театрѣ принятъ, однакожъ „Мельника" не уронилъ, и онъ остался навсегда въ прежднеи (sic!) славѣ своей и всегда съ удовольствіемъ смотрятъ его на театрахъ: столько-то лица въ „Мельникѣ" естественны въ дѣйствіяхъ своихъ и разговорахъ! Но сквозь все искусство, съ каковымъ опера „Сбитеньщикъ" обработана, видно въ ней заимствованное изъ иностранныхъ сочиненій... Въ комедіи „Мельникъ и Сбитеньщикъ соперники" сочинитель представилъ ихъ спорющимися, и каждый изъ нихъ выхваляетъ свои достоинства. Сбитеньщикъ, надѣясь на свое искусство, грозитъ „Мельнику": „Я тебѣ покажу, что ты передо мною ничего не стоишь". Но „Мельникъ" отзывается къ народу: „Чего стоитъ „Мельникъ", о томъ всѣ добрые люди скажутъ. А о богатствѣ „Сбитеньщика" (онъ, мельникъ) сумнѣвается: его ли оно (сбитеньщиково)? Онъ (мельникъ) говоритъ: притоманное ли оно твое? — А я (мельникъ) люблю своимъ роднымъ хвастать"." („Русская поэзія 18 вѣка" С. Венгерова, стр. 691; С. Венгеровъ тамъ же—стр. 692—указываетъ, что въ подражаніе „Мельнику" были еще написаны комедіи: „Розана и Любимъ" Николева, 1781 г., муз. Керцелли; „Свадьба деревенская" Прокудина-Горскаго, 1777 г. съ неизвѣстно чьею музыкою, и „Колдунъ, ворожея и сваха" Юкина, 1786 г., муз. Ѳомина [1])).

Какъ уже упоминалось, главный успѣхъ „Мельника" долженъ быть отнесенъ къ демократической тенденціи либретто (выраженной, впрочемъ, весьма осторожно: въ пьесѣ восхваленъ, собственно, не крестьянинъ, а однодворецъ, который

„Самъ помѣщикъ, самъ крестьянинъ,
Самъ холопъ и самъ бояринъ,
Самъ и пашетъ, самъ оретъ
И съ крестьянъ оброкъ беретъ"). Слѣдуетъ упомянуть и о неподражаемомъ исполненіи партіи и роли Мельника А. М. Крутицкимъ (1754—1803); при первомъ же представленіи, послѣ перваго же акта, Крутицкій былъ призванъ въ императорскую ложу, удостоенъ всемилостивѣйшаго разговора Екатерины II, которая осыпала артиста похвалами и пожаловала ему, на другой день, золотые часы. Но разумѣется, важную роль въ успѣхѣ „Мельника" сыграла музыка Ѳомина. Сама по себѣ она очень незначительна и изобличаетъ композитора-самоучку, изрядно-таки безпомощнаго въ композиторской техникѣ, гораздо безпомощнѣе, напримѣръ,

1) „Ei, der Herr kopirt sich selber!" — какъ выражается Гейне! — Кстати говоря, отголоски успѣха „Мельника" продолжались до 1839 г., когда была поставлена комедія Н. А. Полевого „Первое представленіе „Мельника"", — и даже долѣе, до 1850-хъ гг., когда пьеса была возобновлена на сценѣ Александринскаго театра въ С.-Петербургѣ.

Пашкевича (см. далѣе); Ѳоминъ даже не рискуетъ на хоры (хотя у него встрѣчаются куплеты съ хоровыми возгласами) и на маломальски складное аріозо, — въ „Мельникѣ“ все больше пѣсенки, да пѣсенки, съ воробьиный носъ, а вмѣсто дуэтовъ — чередующіяся соло, съ нѣсколькими нотками въ терціяхъ, въ самомъ концѣ. Но для большой публики 18 вѣка эта безпомощность была незамѣтна: ее поражала новизна эффекта русской народной пѣсни на театральной сценѣ (лѣтъ за 20 до оперъ Пашкевича). Анюта, которая поетъ пѣсенку (2-го акта) „Во своей я младости вить (видѣть) не вижу радости“ на мотивъ „Катенька веселая, Катя чернобровая,“ или Филимонъ, напѣвающій свое аріозо (2-го акта) „Стану свата дожидаться“ на мотивъ „Бѣлолица, круглолица“ и т. д. должны были очень нравиться москвичамъ 1772 г. Пѣсни, взятыя цѣликомъ, со словами и напѣвами, у народа и перенесенныя на сцену, вродѣ Филимоновой (1-го акта) „Вотъ спою какую пѣсню: Ходилъ молодецъ на Прѣсню“ должны были электризовать всю простонародную массу партера, а для бельэтажа была симпатична вся партія Мельника, написанная по знакомымъ итальянскимъ пріемамъ партій басовъ-буффо. Словомъ, Ѳоминъ долженъ былъ всѣмъ понравиться!

Въ „Американцахъ“ Ѳоминъ сдѣлалъ огромные успѣхи со стороны композиторской техники послѣ „Мельника“,— точно эту оперу другой композиторъ писалъ! Тутъ есть и весьма исправные дуэты (даже довольно большой любовный, тенора и сопрано, Гусмана и Цимары, во 2-мъ актѣ: „Взоръ твой мой рай“), и квартеты, и хоры (правда небольшіе, но все же довольно выразительные — напримѣръ, хоръ „американцевъ“ 2-го акта, молитвеннаго характера: „Солнце, сихъ враговъ“), и драматическая арія для высокаго сопрано (Эльвиры, во 2-мъ актѣ: „Кину поле я сраженья“) и нѣкоторое разнообразіе въ модуляціяхъ, — словомъ, чувствуется уже отличное знакомство съ моцартовскими партитурами и близость 19 вѣка.... Но либретто Клушина еще изобличаетъ наивность 18 вѣка; „американцы“ должны быть американскими индѣйцами, но всѣ нравы, слова и пріемы у нихъ тѣ же, что у выведенныхъ въ оперѣ „гишпанцевъ“ (16 вѣка); разница между тѣми и другими только та, что во 2-мъ актѣ „американка“ Цимара „садится съ сестрою Соретою на полъ“, а „гишпанцы“ Донъ-Гусманъ и Фолетъ „садятся въ креслы, поджавъ ноги“! Конечно, также и въ музыкѣ Ѳомина выказалась таже безпечность по части національнаго колорита, что и у либреттиста: партіи Цимары, Сореты и брата ихъ Ацема („начальника американцевъ“) пестрятъ тѣми же итальянизмами, какъ и партіи гишпанцевъ Дона-Гусмана (сладенькаго тенора), сестры его Эльвиры и Фолета (басъ-буффо).... Какъ бы то ни было, огромный прогрессъ въ музыкѣ „Аме-

риканцевъ" сравнительно съ музыкою „Мельника" говоритъ за выдающіяся дарованія и рѣдкую трудоспособность Ѳомина.

Но какъ бы ни были хороши „Американцы" сравнительно съ „Мельникомъ", всетаки Ѳоминъ перешелъ въ исторію русской оперы, какъ композиторъ именно „Мельника". И это понятно: слишкомъ ужъ значительна была услуга, оказанная русской оперѣ народностью мелодій „Мельника"! Справедливо замѣчаетъ по этому случаю П. Каратыгинъ, въ упоминавшейся статьѣ о Ѳоминѣ: „Ѳоминъ имѣетъ неоспоримое право на названіе перваго нашего національнаго композитора. До представленія „Мельника" опера всецѣло находилась въ рукахъ заѣзжихъ итальянскихъ маэстро. Бальтазаръ Галуппи, Джузеппе Сарти, Джіованни Паизіелло, Доменико Чимароза, Антоніо Сальери, Мартини и баронъ Ванжура деспотически властвовали надъ капеллою и надъ опернымъ театромъ. Иной музыки, кромѣ итальянской, не допускалось ни тутъ, ни тамъ; русскимъ композиторамъ не давалось ходу безъ покровительства итальянцевъ. Попытка Березовскаго освободиться изъ-подъ опеки интригана-Сарти [1]) лишила его покровительства Потемкина, а отчаяніе довело и до самоубійства. Итальянская опера-серія и опера-буффа были признаны высокими образцами музыки сценической. Для первыхъ допускались исключительно миѳологическіе и историческіе сюжеты, для вторыхъ—герои арлекинады. Иноземный деспотизмъ въ области музыки вызвалъ, наконецъ, реакцію со стороны русскихъ талантливыхъ композиторовъ, рѣшившихся отстоять народный элементъ созданіемъ нашей національной оперы. Эта честь выпала на долю Москвы. Капельмейстеры театровъ Книпера и Медокса, Матинскій и Ѳоминъ [2]), были для русской музыки тѣми же освободителями, какъ древле — Мининъ и Пожарскій для всей Россіи (sic!)"—и далѣе П. Каратыгинъ приводитъ слѣдующую выписку изъ статьи А. Веселовскаго „Музыка у славянъ" (1866 г.): „Публика чествовала своихъ артистовъ (исполнителей „Мельника"), не смотря на опасное соперничество первостепенныхъ свѣтилъ, смѣнявшихся на итальянской сценѣ. Народные мотивы, вставленные иногда цѣликомъ въ новыя произведенія, не допускали исполненія на итальянскій манеръ и, хотя въ этихъ произведеніяхъ народный элементъ выражался преимущественно въ внѣшнихъ подробностяхъ: пѣсняхъ, обрядахъ, играхъ, тѣмъ не менѣе однако же они служили къ укрѣпленію въ обществѣ народныхъ музыкальныхъ началъ. Посреди напыщенныхъ тирадъ разныхъ Дидонъ, Ярбовъ, Софонизбъ кстати послышалась

---

1) Только не Сарти. Березовскій умеръ въ 1777 г., а Сарти пріѣхалъ въ Россію въ 1784 г. (В. Ч.).

2) Былъ ли кто-либо изъ нихъ капельмейстеромъ у Книпера и Медокса—это еще не установлено. (В. Ч.).

пѣсня плута Мельника (про однодворца), который „самъ и пашетъ и оретъ и съ крестьянъ оброкъ беретъ“!“

Но если уже наши дѣды оцѣнили національно-музыкальную заслугу Ѳомина, то все же эта заслуга не могла увлечь ихъ до живѣйшаго сочувствія къ личности перваго русскаго композитора: современники не озаботились собрать о немъ элементарнѣйшихъ біографическихъ свѣдѣній! Это можетъ быть объяснено сословною спѣсью; по словамъ мадамъ Сталь, въ концѣ 18 и началѣ 19 вѣка русскою литературою занимались „нѣсколько русскихъ дворянъ“, Ѳоминъ же—увы!—былъ простолюдиномъ и даже крѣпостнымъ рабомъ.... А все-таки правъ Пушкинъ, съ его тяжелымъ упрекомъ по адресу всего нашего русскаго общества: „мы нелюбопытны и неблагодарны!“...

Матинскій Михаилъ. Родился въ селѣ Павловскомъ (московской губерніи, звенигородскаго уѣзда), умеръ въ 20-хъ гг. 19 вѣка. Происходилъ изъ крѣпостныхъ графа Ягужинскаго; образованіе получилъ въ гимназіи, послѣ чего Ягужинскій далъ Матинскому отпускную и отправилъ въ Италію для изученія музыки. Въ 1785 г. шла его двухактная опера, на сюжетъ изъ сказокъ Г. П. — „Паша турецкій въ Италіи“. Въ 1788 г.—3-актная опера на либретто Иванова „Сердцеплѣна“. Въ 1791 г.—„С.-Петербургскій Гостинный дворъ“. Эта опера имѣла особый успѣхъ у современниковъ, шла въ Петербургѣ и въ Москвѣ. Въ 1797 г. Матинскій поступилъ въ с.-петербургскій Смольный институтъ преподавателемъ.... геометріи!—По нѣкоторымъ даннымъ, онъ былъ товарищемъ Березовскаго (см. ниже); въ юности былъ въ крѣпостномъ оркестрѣ графа А. К. Разумовскаго (см. статью Н. Каратыгина о Ѳоминѣ, въ изданіи оперы Ѳомина „Мельникъ“, 1894 г., у П. Юргенсона въ Москвѣ).

Паскевичъ или Пашкевичъ Василій, „камеръ-музыкантъ“ Императрицы Екатерины Второй. Съ 1763 г. состоялъ на службѣ при с.-петербургскихъ театрахъ—сначала въ качествѣ скрипача, а затѣмъ и сочинителя музыки (съ 1783 г.—камеръ-музыкантъ т. н. перваго оркестра, а съ 1789 г.—оркестровый дирижеръ на придворныхъ балахъ). Написалъ музыку къ слѣдующимъ семи операмъ:

1) Несчастіе отъ любви (либретто Княжнина)—впервые шла 17 ноября 1772 г. въ с.-петербургскомъ эрмитажномъ театрѣ.

2) „Февей“ на текстъ императрицы Екатерины Второй; эта опера впервые шла 27 ноября 1790 г., а издана была въ видѣ клавираусцуга въ 1789 г. подъ заголовкомъ: „Музыка оперы комической „Февея“, сочиненія В. Паскевича; для клавира съ голосами переложенная М. Прачемъ. Въ С.-Петербургѣ, въ типографіи Горнаго училища“ [1].

---

1) Переиздана въ 1895 г. П. Юргенсономъ въ Москвѣ; музыка „Февея“ до этого изданія, неправильно приписывалась Бриксу (см. ниже: „Бриксъ“).

Опера „Февей“ есть драматизація сказки Екатерины Второй „О царевичѣ Февеѣ“. Эта сказка представляетъ собою панегирикъ нѣкоторому добродѣтельному сибирскому царевичу Февею, который патріотиченъ, великодушенъ, храбръ, послушенъ родителямъ и т. д.; по разнообразію эпизодовъ, она значительно уступаетъ „Сказкѣ о царевичѣ Хлорѣ“ той же августѣйшей сочинительницы. Кажется, это ничто иное, какъ панегирикъ снисходительной бабушки любимому внуку—будущему императору Александру I. Драматизація сказки только ярче оттѣнила всю незначительность ея художественнаго содержанія: юный Февей въ оперѣ почти ровно ничего не предпринимаетъ, но всѣ кругомъ восхищаются имъ! Зато непомѣрно разросся эпизодъ женитьбы Февея, едва затронутый въ сказкѣ; родители и придворные усердно соблазняютъ царевича къ женитьбѣ въ теченіе 1-го акта и торжественно славятъ его съ невѣстою Данною въ финалѣ послѣдняго, 4 акта. Кажется, и это послѣднее обстоятельство носитъ характеръ личнаго намека; августѣйшая бабушка стояла за раннюю женитьбу внука, котораго и повѣнчала, года черезъ три послѣ постановки „Февея“, на 14-тилѣтней принцессѣ баденской Луизѣ (великой княгинѣ Елисаветѣ Алексѣевнѣ), когда великому князю Александру едва минуло 16 лѣтъ [1]). Безъ этихъ поясненій былъ бы непонятенъ самый фактъ постановки „Февея“, какъ драматическаго произведенія: до того оно сценически слабо даже для того времени. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что государыня писала лишь прозаическій текстъ пьесы; стихи писалъ кто-либо изъ приближенныхъ. Стихи эти, временами, силлабическіе, до-ломоносовскаго склада; напримѣръ (изъ финала оперы):

„Тогда любовь, держа два сердца, пламенемъ горящи,
Цѣпочкой золотой связаны блестящей,
Шла за Гименомъ близко. Потомъ—Вѣрность мила.
Съ ней—Постоянство. Радость все въ ладоши била“ и т. д.

Итакъ, Пашкевичу приходилось иллюстрировать музыкою цѣлый рядъ исключительно-лирическихъ эпизодовъ оперы,—обстоятельство для него благопріятное, такъ какъ, при сравнительно дилетантской музыкальной техникѣ этого композитора и незатѣйливости тогдашняго оркестра, ему было бы очень трудно создавать музыку описательную или сильно-драматическую. И всетаки Пашкевичъ не умѣлъ справиться со своею задачею (даже судя съ исторической точки зрѣнія и сравнивая Пашкевича только съ современными ему композиторами). Наивность и однообразіе мелодическихъ и гармоническихъ пріемовъ до-моцартовской оперы дѣлаютъ музыку „Февея“ прямо-таки утомительною. Народныхъ пѣсенъ,

---

1) Самое имя невѣсты „Данна“ (данная) какъ будто должно было служить для великаго князя предупрежденіемъ, что не онъ изберетъ невѣсту, а она будетъ ему дана августѣйшею бабкою.

которыя нѣсколько освѣжили бы всю эту педантическую сушь музыки „на случай“, по заказу, въ оперѣ почти вовсе нѣтъ; скучны и хоры, и соло, и дуэты, въ казенныхъ (даже по тому времени) ходахъ параллельными терціями. Впрочемъ проблески дарованія, а вмѣстѣ и народности нѣсколько возвышаютъ достоинство немногихъ отдѣльныхъ нумеровъ оперы; таковы: пѣсенка, которую поютъ въ 1-мъ актѣ Мія и Ная („барыни“ при дворѣ февеева отца): „Ахъ ты, батюшка, свѣтелъ мѣсяцъ“ (andante con moto; въ C-dur съ постоянными модуляціями въ параллельный миноръ a-moll)—въ манерѣ деревенскаго бабьяго „причитанія“, аріозо Февея „Видъ прежалостный и слезный“, не чуждое страстности, хотя и очень слащавое (во 2-мъ актѣ) и калмыцкій хоръ, не чуждый юмора и даже восточнаго характера, сначала въ g-moll, затѣмъ въ G-dur, на педали „g“, на слова: „Въ народѣ калмыцкомъ кушаютъ каймакъ, сульякъ и турмакъ, табакъ курятъ, кумысъ варятъ“—съ постояннымъ повтореніемъ странныхъ словъ, очевидно, забавлявшихъ екатерининскую публику: „каймакъ, сульякъ и турмакъ“.

3) Третья по времени опера Пашкевича—это „Федулъ съ дѣтьми“, написанная въ сотрудничествѣ съ Мартини (см. ниже), на либретто неизвѣстнаго автора [1]). Трудно себѣ представить болѣе незатѣйливое содержаніе для одноактной оперы: вдовый Федулъ объявляетъ своимъ пятнадцати взрослымъ дѣтямъ о своемъ намѣреніи жениться вторично на молодой вдовушкѣ; дѣти сперва ворчатъ по поводу перспективы имѣть мачеху, но засимъ соглашаются и чествуютъ вдовушку и отца поздравительнымъ хоромъ. Немногіе вкладные нумера этой оперы, оживляющіе дѣйствіе, написалъ Мартини. Пашкевичу поручили хоры и, такъ сказать, національный элементъ музыки. Онъ и написалъ „симфонію“ (увертюру) съ темою (на флейтахъ) на мотивъ народной пѣсни „Ай, утушка луговая“, хоръ „Дѣвки скачутъ, дѣвки пляшутъ“ на мотивъ „Бѣлолица-круглолица“ и сцену съ хоромъ: „Эхъ, эхъ, на Дуню осердился“ (уступающую аналогичной сценѣ съ музыкою Мартини). Хоръ „Дѣвки скачутъ“ разработанъ съ оркестровыми варіаціями, довольно интересными.

4) Въ сотрудничествѣ съ Сарти (см. ниже) и Каноббіо (см. ниже) Пашкевичъ написалъ музыку къ пьесѣ императрицы Екатерины Второй: „Начальное управленіе Олега“, поставленной впервые 3 сентября 1794 г. на сценѣ с.-петербургскаго эрмитажнаго театра. Въ этой оперѣ (о которой я говорю подробнѣе ниже, въ біографіи Сарти, написавшаго лучшіе нумера „Олега“) Пашкевичу принадлежатъ женскіе

---

1) Есть мнѣніе, что либретто писано императрицею Екатериною Второю, но я съ нимъ согласиться не могу: въ этой оперѣ почти нѣтъ діалоговъ; она почти цѣликомъ состоитъ изъ стиховъ—но вѣдь императрица никогда не писала стиховъ!

хоры: „Перекатно красно солнышко“, „По сѣничкамъ тутъ ходила“ и „Ты рости, чадо милое“. Очевидно, и этой оперѣ Пашкевичъ долженъ былъ придать народный колоритъ. Это ему, до извѣстной степени, удалось: женскій хоръ „Перекатно красно солнышко“ гармонизованъ въ обычномъ (баховскомъ) минорѣ, но со вкусомъ и даже кончается на квинтѣ, на народный манеръ (написанъ въ d-moll, а послѣдняя нота въ голосахъ—la; послѣдняя же нота аккомпанимента—удвоенное la). Хорикъ „По сѣничкамъ тутъ ходила“, въ presto, слегка напоминаетъ, своею темою, народную „царьславу“, а для хора „Ты рости, чадо милое“ избрана тема извѣстной малорусской пѣсенки „Журавѐль“; оркестровый аккомпаниментъ варіированъ,—пріемъ, впослѣдствіи излюбленный русскими композиторами, подмѣтившими, что въ варіаціи, съ ея однообразіемъ, есть нѣчто консервативное, въ духѣ русской народности и русской народной пѣсни.

5) Опера „Своя ноша не тянетъ“ (либреттистъ неизвѣстенъ). Шла въ томъ же 1794 г.

6) Одноактная опера „Два Антона“. Шла въ 1804 г.

7) Опера „Скупой“. Шла въ 1811 г.

Принимая во вниманіе присущій оперной музыки Пашкевича національнизмъ, слѣдуетъ признать за этимъ авторомъ семи оперъ серьезную артистическую заслугу въ дѣлѣ развитія русской оперной музыки 18 вѣка. Заслуга первенства въ русскомъ музыкальномъ національнизмѣ принадлежитъ не ему, а Ѳомину, какъ композитору „Мельника“; Пашкевичъ не „зачинатель“, но, какъ мы видѣли, онъ, со стороны исправной композиторской техники (особенно въ „Февеѣ“), превосходитъ Ѳомина въ „Мельникѣ“; Пашкевичъ, во всякомъ случаѣ, превосходный „продолжатель“.—

Другіе, русскіе и иностранные композиторы, писавшіе музыку на русскія оригинальныя либретто и ставившіе свои оперы на театральныхъ сценахъ въ теченіе періода 1735—1800 г., по алфавиту, слѣдующіе:

Астарито (Астаритта). Написалъ двухактную оперу „Притворная сумасшедшая“ (либретто Княжнина), шедшую 29 іюня 1789 г.—Этотъ Астарито есть Дженнаро Астаритта, одинъ изъ популярныхъ итальянскихъ композиторовъ 18-го вѣка (род. въ 1750 г. близъ Неаполя и умеръ въ 1800 г. тамъ же), авторъ оперы „Цирцея и Улиссъ“ (Circe ed Ulisse, 1777 г.), извѣстной и за предѣлами Италіи.

О немъ въ предисловіи къ сочиненіямъ Я. Б. Княжнина 1817 г. упомянуто: „на оперу сію („Притворная сумасшедшая“) музыку клалъ г-нъ Астарито; и она была удостоена представленія“. Въ этомъ оборотѣ рѣчи: „на либретто музыку класть“ слышится пренебреженіе къ роли композитора въ оперѣ, характерное для того времени; позднѣе говорили наоборотъ: „положить либретто на музыку“.

Въ 1796 г. шла въ Петербургѣ другая опера Астаритты „Ринальдо д'Асте" (но неизвѣстно, въ русскомъ ли переводѣ).

Бриксъ, оперный придворный композиторъ. Стасовъ и Морковъ [1]) приписываютъ ему сочиненіе музыки къ оперѣ „Февей" (либретто императрицы Екатерины II), изданной въ 1789 г. съ именемъ Пашкевича, причемъ указываютъ, что Пашкевичъ сдѣлалъ лишь клавираусцугъ оперы. Это неосновательно, въ виду прямого указанія на изданіи 1789 г.: „музыка сочиненія В. Паскевича, для клавира съ голосами переложенная М. Прачемъ". См. выше: „Паскевичъ или Пашкевичъ".

Буланъ или **Бюланъ** (Bulant), Жанъ, плодовитый оперный композиторъ конца 18-го вѣка. Въ 1772 г. шла его одноактная опера „Любовникъ-колдунъ" (либретто Николаева). Въ 1780 г.—1-актный „Кузнецъ" (либретто Вязмитинова). Въ 1784 г., 31 января—„Мужья-женихи своихъ женъ", въ 2-хъ актахъ (либретто Княжнина). Въ 1787 г.—„Миловзоръ и Прелеста", въ 3-хъ актахъ, и въ томъ же году—„Рыбакъ и духъ", въ 3-хъ актахъ (либретто Княжнина). Въ 1789 г., 11 мая—„Сбитеньщикъ", въ 3-хъ актахъ (либретто Княжнина) [2]). Въ 1799 г. — „Винета или Тарасъ въ ульѣ" (либретто Дамскаго) въ 2-хъ актахъ. Изъ всѣхъ этихъ оперъ особеннымъ успѣхомъ пользовался „Сбитеньщикъ", передѣланный изъ мольеровской комедіи „L'école des femmes"; еще въ 1853 г. партію и роль сбитеньщика исполнялъ извѣстный басистъ О. А. Петровъ. Въ 1787 г., по случаю празднованія въ Москвѣ двадцатипятилѣтія царствованія императрицы Екатерины II, Буланъ, на текстъ Хераскова, сочинилъ музыку къ лирическому прологу съ хорами и балетами: „Счастливая Россія или 25-лѣтній юбилей" (исполненъ 25 іюня 1787 г.). Въ операхъ Булана встрѣчаются чисто-русскія народныя пѣсни.

Буланъ по происхожденію французъ. Н. Финдейзенъ, въ статьѣ „Музыка въ русской общественной жизни начала XIX вѣка" (Рус. Муз. Газета 1900 г. № 48) сообщаетъ о Буланѣ слѣдующія свѣдѣнія. Въ началѣ своей русской дѣятельности, 24 сентября 1783 г., онъ поступилъ фаготистомъ на службу въ дирекцію императорскихъ театровъ. Въ февралѣ слѣдующаго 1784 г. онъ былъ уволенъ и черезъ мѣсяцъ ходатайствовалъ о принятіи его вновь на службу, прося 1.000 руб. въ годъ жалованья, „а какъ онъ въ сочиненіи къ россійской оперѣ „Сбитеньщика" музыки имѣлъ уже оказать успѣхъ, то и впредь таковыя же сочинять обязывается, но за сіе, кромѣ жалованья, требуетъ въ вознагражденіе каждый годъ

1) Авторъ „Историческаго очерка русской оперы", 1862 г.

2) Написанъ въ подражаніе „Мельнику" (либретто Аблесимова, музыка Ѳомина); см. выше: „Ѳоминъ".

по 1.200 рублей". Въ этомъ ему было отказано. 1 іюля 1785 г. онъ снова былъ опредѣленъ на службу и въ оффиціальныхъ документахъ именовался „камеръ-музыкантомъ, фаготистомъ перваго оркестра".—Кромѣ названныхъ уже оперъ, существуютъ еще слѣдующія, называемыя Н. Финдейзеномъ и въ словарѣ Римана подъ редакціею Ю. Энгеля (Москва, 1901 г.), оперы Булана: „Добродѣтельный волшебникъ" (1787 г.), „Торжество добронравія надъ красотою" (С-Петербургъ, 1780), „Цыганъ" (1788 г.), „Горбатые" (С.-Петербургъ, 1779 г.), „Какъ поживешь, такъ и прослывешь" (1792 г.) и „Скупой" (С.-Петербургъ, 1811 г.) [1]).

Въ предисловіи къ сочиненіямъ Я. Б. Княжнина 1817 г. упоминается о трагедіи Я. Б. Княжнина „Софонизба и Владистанъ", съ хорами: „музыка въ сихъ хорахъ господина Бюлана, придворнаго камеръ-музыканта".

Баронъ Эрнестъ Ванжура (или Ванжуръ), чехъ, родился въ Богеміи въ срединѣ XVIII вѣка, умеръ въ Петербургѣ, въ январѣ 1802 г.; былъ однимъ изъ капельмейстеровъ придворной оперы и придворнымъ піанистомъ императрицы Екатерины II. Въ концертахъ и небольшихъ оперныхъ представленіяхъ, устраивавшихся въ Эрмитажѣ, Ванжура принималъ участіе, играя партію 1-й скрипки въ небольшомъ оркестрѣ, состоявшемъ изъ скрипки, віолончели, арфы и фортепіано. Онъ же участвовалъ въ перестройкѣ с.-петербургскаго публичнаго „Каменнаго театра", названнаго впослѣдствіи „Большимъ". Ванжурою написана музыка на либретто Храповицкаго: „Храбрый и сильный Ахридѣичъ", въ пяти актахъ; эта опера шла 23 сентября 1787 г. на сценѣ Эрмитажнаго театра. Быть можетъ, какъ и опера Мартини на либретто императрицы Екатерины Второй „Горе-богатырь Косометовичъ" (поставленная въ томъ же театрѣ 17 апрѣля 1789 г., см. ниже), опера „Храбрый и сильный Ахридѣичъ" не чужда политической тенденціи и намекаетъ на шведскаго короля Густава Третьяго. По нѣкоторымъ даннымъ, опера „Ахридѣичъ" шла не въ 1787, а въ 1789 г.

Волковъ Ѳедоръ Григорьевичъ, основатель провинціальнаго русскаго театра (такъ какъ основателемъ русскаго театра вообще слѣдуетъ, по справедливости, считать московскаго царя Алексѣя Михайловича), по нѣкоторымъ даннымъ, довольно впрочемъ сомнительнымъ, является также и однимъ изъ первыхъ по времени русскихъ композиторовъ и русскихъ либреттистовъ-переводчиковъ. Родился Волковъ 9 февраля 1729 г., въ Костромѣ, въ купеческой семьѣ; дѣтство провелъ въ Ярославлѣ (мать, овдовѣвъ, вышла вторично замужъ за ярославскаго купца Ѳедора Полушкина). Первоначальное образованіе получилъ, вѣроятно, въ Ярославлѣ,

1) „Скупой" этотъ сомнителенъ; кажется, это—опера Пашкевича (см. выше).

у нѣмецкаго пастора, состоявшаго при сосланномъ въ Ярославль курляндскомъ герцогѣ Беронѣ: выучился нѣмецкому языку и немного музыкѣ; рисованію (черченію) Волковъ учился „самъ-собою", и впослѣдствіи, уже учась въ кадетскомъ корпусѣ, выписывалъ „изъ-за моря проспективическія книги". Въ 1746 г. Волковъ, прибывши въ Петербургъ, впервые увидѣлъ и услышалъ итальянскую оперу, и такъ увлекся ею, что рѣшилъ посвятить себя театру. По возвращеніи въ Ярославль, Волковъ собралъ драматическую труппу любителей и открылъ представленія у себя въ домѣ; дѣло быстро наладилось, разрослось и стало пользоваться покровительствомъ ярославскаго воеводы Мусина-Пушкина. Слава Волкова и его товарищей дошла до императрицы Елизаветы Петровны и въ 1752 г. молодые актеры были отвезены въ С.-Петербургъ, ко двору. 18 марта 1752 г.—записано въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ—„пополудни, въ обыкновенное время, въ присутствіи Ея Императорскаго Величества и нѣкоторыхъ знатныхъ персонъ, а не публично, отправлялась ярославцами комедія „О покаяніи грѣшнаго человѣка", сочиненія Димитрія, митрополита ростовскаго".

Такъ какъ эта „комедія"—съ музыкою и хорами, то она вполнѣ подходитъ подъ понятіе „оперы", какъ понимали это слово въ 18 вѣкѣ; вотъ изложеніе этой пьесы, записанное, будто бы со словъ очевидца, актера Дмитревскаго, извѣстнымъ драматургомъ начала 19 вѣка, княземъ Шаховскимъ:

„Три дѣйствующихъ лица, съ хорами, раздѣленными, какъ у древнихъ, на строфы и антистрофы, занимаютъ сцену, представляющую пустынный видъ. Грѣшникъ, въ одеждѣ, завѣшанной черными нашивками съ надписями его грѣховъ, представляется, во все время дѣйствія, между ангеломъ-хранителемъ и врагомъ рода человѣческаго. Имъ содѣйствуютъ хоры небесныхъ силъ и демоновъ; съ одной стороны, земнородство грѣшника, поджигаемое геенскимъ огнемъ, воспаляется до неистовой ярости; съ другой — боговдохновеніе, умиляемое воплощеннымъ словомъ, предается упованію на всеобщее милосердіе. Но одежда, обличающая дѣла грѣшника, поражаетъ его ужасомъ, ввергаетъ въ смертное отчаяніе (нашивками!), и богохульный ропотъ—уже на устахъ его. Адъ, радуясь своей добычѣ, готовъ увлечь его въ мрачную бездну, какъ вдругъ сладкозвучное пѣніе ангельскаго лика, напоминающее прощеніе разбойника, укрощаетъ обуреваніе плоти. Страдалецъ, повергаясь на землю, возноситъ, молитвой покаянія безсмертный духъ къ источнику благости. По мѣрѣ раскаянія, и молитвы, надписи грѣховъ спадаютъ и, наконецъ, бѣлая одежда вполнѣ проясняется. Ангелы оглашаютъ небеса побѣдною пѣснію. Грѣшникъ изнемогаетъ тѣломъ и предаетъ Господу очищенную покаяніемъ душу. Свѣтлыя облака опускаются на умирающаго и возносятся отъ безды-

ханнаго тѣла, при торжественномъ пѣніи небесныхъ силъ и отчаянномъ завываніи подземныхъ духовъ."

Въ томъ же 1752 г. императрица приказала двухъ изъ ярославскихъ комедіантовъ, Ивана Дмитревскаго (будущаго знаменитаго актера) и Алексѣя Попова, принять въ кадетскій корпусъ, „для обученія словесности, иностраннымъ языкамъ и гимнастикѣ". Въ 1754 г. туда же былъ принятъ и Ѳедоръ Волковъ, съ братомъ Григоріемъ. Волковъ съ Дмитревскимъ въ корпусѣ страстно занимались и науками, и театромъ; Волковъ закладывалъ платье на выписку изъ-за моря „театральныхъ и проспективическихъ" книгъ. 30 августа 1756 г. послѣдовалъ высочайшій указъ объ открытіи особаго (на Васильевскомъ островѣ, близъ кадетскаго корпуса, въ головинскомъ каменномъ домѣ) „русскаго для представленія трагедій и комедій театра", причемъ дирекція была поручена бригадиру Александру Сумарокову (русскому „Рассину", какъ тогда называли автора „Хорева", „Синава и Трувора" и другихъ трагедій). Засимъ дальнѣйшая біографія Ѳедора Вокова, какъ актера, принадлежитъ исторіи русскаго драматическаго театра; упомяну здѣсь только слова Штелина о томъ, что это былъ актеръ съ большимъ темпераментомъ: „съ равною силою игралъ трагическія и комическія роли; настоящій его характеръ былъ бѣшеный (sic!)". Въ 1759 г. дирекція театра была отнята у Сумарокова и самый театръ перешелъ въ вѣдомство Придворной Конторы и сталъ именоваться придворнымъ, и въ томъ же году Волковъ (вмѣстѣ съ актеромъ Шумскимъ) былъ отправленъ въ Москву для устройства тамъ еще одного „придворнаго" театра; впрочемъ Волкову не удалось набрать труппу, хотя помѣщеніе было на лицо—съ 1758 г. существовалъ въ Москвѣ „оперный домъ" Локателли, гдѣ давались и русскія драматическія представленія „вольной труппой"; Волковъ предпочелъ переманить лучшихъ актеровъ локателліевской труппы на петербургскую придворную сцену. При вступленіи на престолъ императрицы Екатерины II, Ѳедоръ Волковъ съ братомъ Григоріемъ оказали какія-то услуги „по ревности, для поспѣшенія народнаго" (очевидно, усердно пропагандировали coup d'état) и въ августѣ 1762 г. возведены были въ дворянское достоинство, съ пожалованіемъ семисотъ душъ крестьянъ. Рядъ блестящихъ празднествъ въ Москвѣ, по случаю коронаціи, 30 января, 1 и 2 февраля 1763 г., сопровождался грандіознымъ уличнымъ маскарадомъ „Торжествующая Минерва", устройство котораго было поручено Волкову. „Маскарадъ сей—писалъ очевидецъ А. Т. Болотовъ - имѣлъ цѣлію своею осмѣяніе всѣхъ обыкновеннѣйшихъ между людьми пороковъ, а особливо лихоимныхъ судей, игроковъ, мотовъ, пьяницъ и распутныхъ, и торжество надъ ними наукъ и добродѣтели, почему и названъ былъ „Тор-

жествующею Минервою". И процессія была превеликая и предлинная: везены были многія и разнаго рода колесницы и повозки, отчасти на огромныхъ саняхъ, отчасти на колесахъ, съ сидящими на нихъ многими, и разнымъ образомъ одѣтыми и что-нибудь представляющими, людьми, и поющими приличныя, и для каждаго предмета сочиненныя, сатирическія пѣсни. Передъ каждою такою раскрашенною, распещренною и раззолоченною повозкою, везомою множествомъ лошадей, шли особые хоры: гдѣ—разнаго рода музыкантовъ, гдѣ—разнообразно наряженныхъ людей, поющихъ громогласно другія веселыя и забавныя особаго рода стихотворенія, а индѣ шли огромные исполины, а индѣ удивительные карлы. И все сіе распоряжено было такъ хорошо, украшено такъ великолѣпно и богато, и всѣ пѣсни и стихотворенія пѣты такими пріятными голосами, что не иначе, какъ съ крайнимъ удовольствіемъ, на все то смотрѣть было можно."

Вотъ какъ изображалось на этомъ маскарадѣ Мздоимство: „Знакъ, на коемъ сидитъ Гарпія; кругомъ крапива, крючки, мѣшки денежные и преломленные вѣсы. Подпись: „Всеобщая пагуба". Ябедники съ духами ябеды, крючкотворецъ. Крючкописатели со знаменами, на коихъ написано: „Завтре" (sic!)" и т. д. „Хоръ къ мздоимству" пѣлъ стихи Сумарокова, не лишенные бойкости:

„Если староста—бездѣльникъ,
Такъ и земскій—плутъ!
И совсѣмъ они забыли,
Что—ременный жгутъ!
„Взятки въ жизни—красота,
Слаще меда и сота!"—
Такъ-то крючкотворецъ мелетъ,
Какъ на взятку крюкомъ цѣлитъ!" и т. д.

Волковъ былъ душою оригинальной процессіи и на конѣ режиссировалъ шествіе. Но на этомъ же маскарадѣ онъ простудился и скончался 4 апрѣля 1763 г., на 35-мъ году отъ рожденія. Сумароковъ оплакалъ его смерть „элегіей", обращенной къ Дмитревскому [1]).

Что Волковъ любилъ музыку и съ охотой пользовался ею для цѣлей драматическихъ, это не подлежитъ никакому сомнѣнію и явствуетъ изъ пересказа фабулы пьесы „О покаяніи грѣшнаго человѣка" и изъ „хоровъ" маскарада „Торжествующая Минерва" (всѣхъ ихъ девять: хоръ сатиръ, т. е. сатировъ, хоръ къ обману, хоръ невѣжества, хоръ къ мздоимству, хоръ къ превратному свѣту, хоръ игроковъ, хоръ златому вѣку, хоръ къ Парнассу и хоръ къ Минервѣ); вѣроятно, Волковъ могъ съ успѣхомъ исполнять и обя-

1) „Дмитревскій! Что зачнемъ мы съ сей теперь судьбою!
Разстался Волковъ нашъ со мною и съ тобою
И съ музами навѣкъ!" и т. д.

занности регента, хороваго дирижера. Но былъ ли Волковъ композиторомъ, и написалъ ли онъ якобы первую русскую комическую оперу „Танюша или счастливая встрѣча" (либретто Дмитревскаго), будто бы поставленную въ 1756 г. 27 ноября — это неизвѣстно. П. Θ. Горбуновъ въ своихъ „Очеркахъ изъ исторіи русскаго театра" („Сочиненія" подъ редакціею А. Θ. Кони, т. 2-й, изданіе 2-е А. Ф. Маркса, С.-Петербургъ, 1902 г., стр. 435) говоритъ по этому поводу: „Врядъ ли таковая опера когда-либо существовала. Біографъ Волкова Родиславскій („Русскій Вѣстникъ" 1869 г. № 6) почерпнулъ это свѣдѣніе изъ собранія старинныхъ афишъ актера Носова, но афиши эти ничего общаго съ правдой не имѣютъ, а есть плодъ фантазіи собирателя и ссылаться на нихъ будущему историку театра нельзя посовѣтовать". Перевелъ ли Волковъ либретто оперы „Титово милосердіе", исполненной въ Петербургѣ 16 декабря 1751 г. (музыка Арайи) это оспаривается П. Θ. Горбуновымъ, указывающимъ на переводъ оперы „Титово милосердіе" (музыка Мадониса), сдѣланный въ 1742 г. Иваномъ Меркурьевымъ (опера шла въ томъ же 1742 г. [1]). Но такъ какъ весьма возможно существованіе двухъ оперъ на одинъ и тотъ же сюжетъ (вдобавокъ, очень распространенный въ 18 вѣкѣ, въ этомъ вѣкѣ „просвѣщеннаго абсолютизма", когда всякій монархъ претендовалъ на званіе „милосерднаго Тита"), то дѣятельность Волкова въ качествѣ переводчика-либреттиста болѣе вѣроятна. Но и фактъ композиторства Волкова не можетъ считаться безусловно опровергнутымъ: велика разносторонность и талантливость русскаго человѣка!

Наружность Волкова и душевныя его качества современникъ его, Николай Ивановичъ Новиковъ, въ своемъ „Опытѣ словаря", описываетъ такъ: „Физіономію онъ имѣлъ важную; глаза быстрые, каріе. Съ перваго взгляда казался нѣсколько суровъ и угрюмъ, но сіе исчезало, когда находился онъ съ хорошими своими пріятелями, съ которыми умѣлъ онъ обходиться и услаждать бесѣду разумными и острыми шутками. Житія былъ трезваго и строгой добродѣтели. Друзей имѣлъ не многихъ, но наилучшихъ, и самъ былъ другъ совершенный, великодушный, безкорыстный и любящій вспомоществовать".

---

1) Опера „Милосердіе Титово" носила слѣдующій полный заголовокъ: „Милосердіе Титово. Опера съ прологомъ, поставленная во время высокоторжественнаго дня коронаціи Ея Императорскаго Величества Елизаветы Петровны Всероссійской, въ Москвѣ, 1742 г. Печатана въ Москвѣ, въ типографіи Императорской Академіи Наукъ. Поэзіи авторъ г. П. Метастазій, музыку компоновалъ г. Мадонисъ, декораціи учреждалъ Жеронимъ Бонъ, балеты вымышлялъ балетъ-мейстеръ г. Ланде, рѣчи переводилъ съ итальянскихъ виршей на россійскіе переводчикъ Иванъ Меркурьевъ." Современная запись о постановкѣ этой пьесы гласитъ: „Въ изъясненіе милосердыхъ сентиментовъ Ея Величества репрезентовалась исторія о Титѣ, императорѣ римскомъ, и составленной на него конжюраціи чрезъ Сикстуса и Лентулуса, съ наущенія Вителіи, дочери убіеннаго Виталія, которымъ всѣмъ онымъ императоръ простилъ. Сіе представленіе украшено декораціею лѣсовъ, площадей, облаковъ и проч., при презрядномъ пѣніи и при танцахъ экстраординарныхъ."

Жоржъ Себастіанъ, „композитъ и клавирмейстеръ", издававшій въ С.-Петербургѣ ноты и продававшій музыкальные инструменты. Родился въ срединѣ 18 в. въ Майнцѣ; жилъ въ Готѣ, а въ 70-хъ годахъ переселился въ Россію, Его 2-актная опера „Матросскія шутки" (либретто какого-то „любителя литературы") шла въ 1780 г. и пользовалась успѣхомъ въ Москвѣ и Петербургѣ. Подъ конецъ жизни, Жоржъ переселился въ Москву, гдѣ и умеръ, въ началѣ 19 в.

Журавченко. По указанію Державина [1]), написалъ музыку къ хору въ пьесѣ: „Прологъ въ 1 дѣйствіи съ музыкою, на открытіе въ Тамбовѣ театра и народнаго училища, представленный благороднымъ обществомъ на театрѣ въ домѣ губернатора Державина, 1786 г. 24 ноября".

Каноббіо Карлъ состоялъ на службѣ въ с.-петербургскихъ императорскихъ театрахъ съ 1779 по 1800 гг., въ качествѣ камеръ-музыканта, скрипача и композитора, преимущественно балетнаго. Сотрудникъ Сарти и Пашкевича по музыкѣ къ оперѣ на либретто императрицы Екатерины Второй, „Начальное управленіе Олега" (1794 г.; см. выше: „Пашкевичъ" и ниже: „Сарти"). Въ этой оперѣ Каноббіо написалъ „симфонію" (т. е. увертюру) и четыре антракта (въ оперѣ пять дѣйствій).

„Симфонія", по крайней мѣрѣ въ главной ея темѣ (allegro commodo, въ A-dur), отличается чисто-итальянскимъ вокальнымъ благозвучіемъ; это какъ будто пѣвучее соло кларнета, въ перемежку съ оживленными и по складу музыки чисто-инструментальными (но, на нынѣшній слухъ, довольно банальными) эпизодами. Въ антрактахъ употреблены темы русскихъ народныхъ пѣсенъ: „Заинька, поскачи" въ антрактѣ ко 2-му дѣйствію (allegro въ F-dur), „Камаринская" въ антрактѣ къ 3-му акту (andantino въ C-dur), „Какъ пошли наши дѣвицы въ лѣсъ по ягоды" (или что то вродѣ этой пѣсни) въ антрактѣ къ 4-му акту (Allegro въ D-dur). Все это гармонизовано самымъ простымъ и незатѣйливымъ образомъ; впрочемъ, въ „Камаринской" есть слабыя попытки прибѣгать къ „педалямъ" на тоникѣ и квинтѣ, которыя вполнѣ въ духѣ народной русской музыки. Лучше всего звучитъ плясовая „Заинька", чередующаяся съ темами собственнаго изобрѣтенія. Антрактъ къ пятому акту (allegro D-dur) не чуждъ выразительности, благодаря синкопированному ритму, разнообразящему маршеобразный характеръ пьески; кончается этотъ антрактъ менуэтомъ въ $^3/_4$. Въ этомъ разнообразіи ритмовъ слышится балетный капельмейстеръ. Подъ менуэтъ, очевидно, начинали самый пятый актъ, открывавшійся торжественнымъ выходомъ греческаго императора Леона съ супругою, свитою и русскими гостями.

1) „Сочиненія Державина" съ примѣчаніями Я. Грота. С.-Петербургъ, 1874 г. Томъ 4-й.

Есть въ „Олегѣ“ еще одинъ №, „маршъ“ въ C-dur, гармонизованный на трезвучіяхъ тоническомъ и доминантовымъ, очевидно, для оркестровой „мѣди“; не написанъ ли этотъ маршъ для „роговой музыки“ Мареша, излюбленной при дворѣ съ 1751 г., эффектъ которой сравнивался современниками съ звуками органа? [1]).

Михаилъ Керцель или, точнѣе, Керцелли (Kerzelli)— итальянскій композиторъ, пріѣзжавшій въ Россію въ царствованіе Екатерины II, во время процвѣтанія итальянской оперы. Родился около 1740 г. въ Вѣнѣ, въ 1770 г. пріѣхалъ въ Москву; умеръ въ Москвѣ, въ концѣ 18 в. Имъ написаны слѣдующія оперы: „Мнимые вдовцы“ (либретто Левшина), въ трехъ актахъ (шла въ 1794 г.), „Король на охотѣ“ (либретто Левшина), въ трехъ актахъ (шла, кажется, также въ 1794 г.), „Свадьба Волдырева“ (либретто того же Левшина), въ 1 актѣ (шла, кажется, въ томъ же 1794 г.). Ранѣе шли въ Россіи слѣдующія оперы Керцеля: „Розана и Любимъ“, въ 4 актахъ (либретто Николева), въ 1778 г.; „Фениксъ“, подъ любопытнымъ заголовкомъ „драма съ голосами“, въ 3 актахъ (либретто Николева), въ 1779 г., и „Плѣнира и Зелимъ“ (либретто Матинскаго), въ 1789 г., въ Москвѣ.

Въ 1778 г. была издана въ Москвѣ увертюра съ пѣснями (sic!) изъ оперы Керцелли „Деревенская ворожея“, очевидно, также исполнявшейся въ Россіи.

Викентій Мартинъ или Мартини, точнѣе Мартинъ-и-Соларъ (Vicente Martin-y-Solar, итальянцами называемый также „Мартини-испанцемъ“, Martini lo Spagnuolo,—въ отличіе отъ знаменитаго Джамбаттисты Мартини или „padre Martini“, историка музыки и контрапунктиста) родился въ 1754 г. въ Валенсіи и родомъ испанецъ, но еще въ юности онъ переселился въ Италію, гдѣ прославился въ качествѣ опернаго композитора. Въ 1785 г. онъ переселился въ Вѣну, гдѣ и прославился, при дворѣ Іосифа II, оперою „La cosa rara“ и конкуррировалъ одно время не только съ Паэзіелло, Чимарозою и Гульельми, но даже съ Моцартомъ (относившимся къ этой конкурренціи очень добродушно и увѣковѣчившимъ отрывокъ изъ „Cosa rara“ Мартини въ финалѣ „Донъ-Жуана“ — въ музыкѣ на пиру Донъ-Жуана). Въ 1788 г., по приглашенію итальянской оперной труппы, Мартини пріѣхалъ въ Петербургъ, и въ 1798 г. получилъ отъ императора Павла I чинъ статскаго совѣтника; жилъ въ Россіи и давалъ уроки музыки до смерти; умеръ въ маѣ 1810 г. въ Петербургѣ.

О пребываніи Мартини въ Россіи и его оперной и иной музыкальной дѣятельности въ теченіе этого пребыванія со-

1) По системѣ Мареша, каждый „рогъ“ издавалъ только одну, но зато очень красивую и полнозвучную ноту; слѣдовательно, для пьесы діапазономъ въ 2 діатоническихъ октавы, требовалось 15 музыкантовъ. См. статью „Роговая музыка въ Россіи“ Ник. Финдейзена, въ сборникѣ „Музыкальная старина“, С.-Петербургъ, 1903 г.

общаетъ любопытныя свѣдѣнія Н. Финдейзенъ въ „Музыкальной старинѣ“ (С.-Петербургъ, 1903 г., стр. 59). Заимствуемъ изъ названной статьи слѣдующее.

Повидимому Мартини пріѣхалъ въ Петербургъ къ русскому двору по поводу размолвки послѣдняго съ Сарти (см. ниже, въ біографіи Сарти) и именно около 1787—88 г., такъ что контрактъ съ Мартини, заключенный въ 1790 г. петербургскою театральною дирекціею, есть уже второй по счету. Вотъ выписки изъ этого любопытнаго контракта, оригиналъ котораго писанъ директорами придворнаго театра П. Саймоновымъ и А. Храповицкимъ на французскомъ языкѣ: „Капельмейстеръ Винцентъ Мартинъ (sic!) 1) приглашенъ сочинять музыку къ новымъ русскимъ и итальянскимъ операмъ, кантаты и хоры для двора, а также для концертовъ и застольной музыки, 2) аранжируетъ переводныя оперы и прилаживаетъ ихъ для исполненія ихъ русскими пѣвцами, 3) дирижируетъ всѣми репетиціями, 4) имѣетъ единственное руководство при исполненіи музыки и пѣнія, 5) преподаетъ музыку въ театральномъ училищѣ“. По контракту, Мартини получалъ ежегодно 3.000 рублей (кромѣ, вѣроятно, квартиры и дровъ—натурою), а также 500 руб. на обратный выѣздъ. При чисто-итальянскихъ интригахъ иностранныхъ маэстро того времени, ссорившихся другъ съ другомъ изъ-за вкуснаго куска русскаго хлѣба, неудивительно, что служба Мартини продолжалась съ перерывами: въ 1794 г. онъ оставилъ ее, и снова вернулся въ 1800 г. „инспекторомъ итальянской труппы“; черезъ четыре года онъ опять потерялъ мѣсто, такъ какъ, съ 28 января 1804 г., итальянская оперная труппа была замѣнена французскою. Въ эти промежутки пребыванія „не у дѣлъ“, Мартини, вѣроятно, занимался преподаваніемъ музыки въ театральной школѣ и частными уроками (его прежнее положеніе при дворѣ доставляло ему связи и знакомства съ лучшими домами столицы); извѣстно, во всякомъ случаѣ, что въ 1799—1800 гг. онъ состоялъ преподавателемъ музыки въ Смольномъ монастырѣ.

Вотъ хронологическій списокъ восьми оперъ Мартини, шедшихъ въ Россіи на русскомъ языкѣ [1]):

1) „Аптекарь“, опера въ трехъ дѣйствіяхъ, переводъ съ итальянскаго Розанова. Шла въ Москвѣ въ 1788 г. (Либретто издано въ Москвѣ, въ 1789 г.).

2) „Горе-богатырь Косометовичъ“, опера въ пяти дѣйствіяхъ, на либретто императрицы Екатерины Второй, шла впервые 17 апрѣля 1789 г. на сценѣ петербургскаго Эрмитажнаго театра. Какъ извѣстно, это—„опера на случай“; въ ней осмѣивается король шведскій Густавъ Третій за неудачный походъ его на Россію, кончившійся пораженіемъ швед-

1) Шли и другія оперы Мартини, но на иностранныхъ языкахъ; о нихъ см. названную статью Н. Финдейзена.

скаго флота, при островѣ Гохландѣ, въ 1788 г. Этой побѣдѣ Екатерина придавала тѣмъ большее значеніе, что Россія въ то время была въ затруднительномъ положеніи (вела вторую турецкую войну и въ отношеніяхъ своихъ къ Польшѣ была стѣснена враждебностью Пруссіи) и неуспѣхъ могъ бы повлечь возвращеніе Швеціи огромныхъ пріобрѣтеній Петра Великаго [1]). Неудивительно, что Густавъ Третій сталъ героемъ комической оперы въ патріотическомъ духѣ [2]). Современникъ, П. Араповъ (въ „Лѣтописи русскаго театра") сообщаетъ объ этой оперѣ: „Приказано было, за годъ передъ этимъ, Храповицкому отыскать сказку о Фуфлычѣ-богатырѣ, которую хвалилъ императрицѣ графъ Григорій Григорьевичъ Орловъ. Изъ нея извлеченъ сюжетъ этой оперы, музыку для которой поручено было сочинить Мартини и Ванжурѣ [3]). Либретто („Горе-богатыря Косометовича") было напечатано, но императрица не велѣла представлять „Косометовича" на публичномъ театрѣ, до пріѣзда князя Потемкина, съ которымъ государыня хотѣла посовѣтоваться. 5 февраля (?) князь присутствовалъ при третьемъ (?) представленіи этой оперы въ Эрмитажѣ и согласился съ мнѣніемъ императрицы не давать эту оперу на публичномъ театрѣ, потому что роль Косометовича намекала, въ каррикатурѣ, на шведскаго короля; но было разрѣшено играть „Горе-Богатыря" въ Москвѣ, на городскомъ театрѣ; ибо тамъ не находятся иностранные министры. Опера пріобрѣла такую извѣстность, что великіе князья Александръ и Константинъ Павловичи выучили ее наизусть". Были напечатаны и либретто, и клавираусцугъ оперы. Морковъ (въ „Историческомъ очеркѣ русской оперы") подтверждаетъ извѣстіе Арапова о томъ, что на манускриптѣ собственною рукою императрицы было написано: „на городскомъ театрѣ не давать, изъ-за иностранныхъ министровъ".

3) „Рѣдкая вещь" (La cosa rara), опера комическая въ двухъ дѣйствіяхъ, переложенная съ итальянскаго языка на русскій Дмитревскимъ, была поставлена впервые, въ переводѣ, 1 іюля 1789 г. на Деревянномъ театрѣ, въ С.-Петербургѣ. Либретто издано въ 1792 г., въ С.-Петербургѣ.

4) „Діанино дерево или торжествующая любовь", комическая опера въ двухъ дѣйствіяхъ; переводъ либретто — Дмитревскаго. Шла впервые 4 сентября 1789 г. на Деревянномъ театрѣ, въ С.-Петербургѣ. На печатномъ либретто (С.-Петербургъ, 1792 г.) помѣтка: опера, „представленная въ С.-Петербургѣ россійскими придворными акте-

1) Храповицкій пишетъ въ своихъ „запискахъ", что императрица неоднократно плакала изъ-за Густава III и однажды „изволили назвать шведскаго короля бестіею".

2) Впослѣдствіи этотъ же король, убитый на маскарадномъ балу 16 марта 1792 г. Анкарстремомъ, сталъ героемъ извѣстной, уже серьезной, оперы Верди „Балъ-маскарадъ".

3) См. біографію Ванжуры, написавшаго на этотъ сюжетъ особую оперу „Храбрый и сильный Ахридѣичъ", въ 1787 г.

рами многократно". Опера ставилась еще въ 1803 г. (для дебюта пѣвца Самойлова).

5) „Пѣснолюбіе", опера въ трехъ дѣйствіяхъ (либретто Храповицкаго). Печатное либретто—1790 г. (С.-Петербургъ).

6) „Федулъ съ дѣтьми", опера въ одномъ дѣйствіи. Музыка этой оперы ошибочно приписывалась Ѳомину (см. выше), пока не появилось (въ 1895 г.) новое изданіе клавираусцуга оперы (у П. Юргенсона въ Москвѣ), гдѣ значится: „музыка г. Мартини и г. Паскевича". По этому изданію видно, что Мартини написалъ въ этой оперѣ: дуэтъ Дѣтины и Дуняши („Слушай, радость, одно слово"), пѣсню Федула: „Фотяша, Дуняша" [1]), хоръ и сцену дѣтей: „Эхъ, эхъ, какъ батюшка былъ тихъ", пѣсню Федула „Эхъ, эхъ не ладно" (№ 8 оперы; имя композитора не указано, но, судя по темпу presto и чисто-итальянскому складу пѣсни, этотъ № писалъ именно Мартини, а не Пашкевичъ), аріозо Дуняши „Во селѣ, селѣ Покровскомъ" и финальный хоръ: „Мы поздравленіе приносимъ". Впервые эта опера шла 17 января 1791 г. на сценѣ с.-петербургскаго Эрмитажнаго театра, а 19 февраля того же года—въ Каменномъ (публичномъ) с.-петербургскомъ театрѣ. Съ этою оперою, успѣхъ которой былъ блестящій, связана придворная „сконатель истуаръ", о которой см. ниже, въ біографіи пѣвицы Е. С. Сандуновой.... Опера эта представляетъ, въ названныхъ ея нумерахъ, единственный образчикъ музыки Мартини, доступный большой публикѣ—послѣ изданія клавираусцуга въ 1895 г. П. Юргенсономъ и возобновленія въ 1896 г., 24 ноября, постановки этой оперы на сценѣ московскаго императорскаго опернаго театра. Отзывъ Моцарта о Мартини въ 1786 г. (когда успѣхъ „Cosa rara" совсѣмъ забилъ моцартовскую „Свадьбу Фигаро"): „многое въ вещахъ Мартини дѣйствительно прелестно, но черезъ десять лѣтъ никто о нихъ не вспомнитъ"—оказывается слишкомъ суровымъ пророчествомъ: о Мартини вспомнили въ концѣ 19 вѣка и онъ заслуживаетъ воспоминанія. Музыка Мартини къ „Федулу" легка и изящна, хотя и не оригинальна; впрочемъ, колоритъ русской народной пѣсни (напримѣръ, въ аріозо „Во селѣ селѣ Покровскомъ", въ g-moll, съ эффектною кодою въ G-dur) придаетъ даже оригинальный складъ мелодіямъ Мартини. Мартини написалъ почти всю партію Федула—для basso buffo, съ итальянскою скороговоркою; дуэттино Федула и Дуняши дышетъ непринужденнымъ комизмомъ, основаннымъ на контрастахъ между вѣскими возгласами баса: „Дуняша, гдѣ была?"—и легкою скороговоркою сопрано: „Я блины пекла!" Наименѣе оригинальны хоры Мартини въ „Федулѣ", лучшіе изъ которыхъ

1) И вѣроятно, слѣдующіе за нею хоръ дѣтей и дуэтъ Дуняши и Федула: „Эхъ, эхъ, что батюшка, нахмурился"; на этомъ нумерѣ оперы (№ 4) не указано имя композитора, но № 4 (въ C-dur) связанъ съ № 3 единствомъ тональности (№ 3—въ c-moll).

принадлежатъ Пашкевичу (см. выше: „Пашкевичъ"); зато по части граціи и комизма въ дуэтахъ и соло, Пашкевичъ замѣтно уступаетъ своему сотруднику, Мартини.

7) „Деревенскій праздникъ или увѣнчанная добродѣтель" (либретто В. Майкова) шла впервые на сценѣ с.-петербургскаго Эрмитажнаго театра 19 марта 1798 г.

8) „Добрый Лука или вотъ мой день", комическая опера въ одномъ дѣйствіи (либретто Кобякова) была впервые представлена 7 декабря 1809 г., въ С.-Петербургѣ.

Въ результатѣ, Мартини уже однимъ количествомъ своихъ оперъ, частью написанныхъ на русскія оригинальныя либретто, частью переведенныхъ на русскій языкъ, заслуживаетъ преимущественнаго уваженія передъ современными ему итальянскими оперными композиторами, жившими въ Россіи.

А. А. Плещеевъ. По мнѣнію Карамзина, истинный авторъ музыки къ оперѣ „Клорида и Милонъ" (либретто Капниста), исполненной въ 1800 г.—не Ѳоминъ, съ именемъ котораго шла опера, а А. А. Плещеевъ. (См. выше: „Ѳоминъ").

Поморскій, Николай, скрипачъ и камеръ-музыкантъ. Написалъ оперу „Пигмаліонъ или сила любви", въ 1 актѣ (либретто С. Н. Глинки), представленную въ 1779 г. въ Москвѣ. Былъ опернымъ дирижеромъ и преподавателемъ музыки въ с.-петербургской „театральной школѣ" въ 1784 г.

Германъ Раупахъ, нѣмецкій композиторъ, род. въ 1728 г. Съ 1756 г. былъ капельмейстеромъ придворной оперы въ Россіи. Въ 1780 г. уѣхалъ въ Парижъ. Имъ написаны слѣдующія оперы: „Альцеста" (либретто Сумарокова), въ трехъ актахъ,—шла 28 іюня 1758 г. въ Петербургѣ; въ сотрудничествѣ съ Старцеромъ—прологъ „Новые лавры" (на текстъ Сумарокова), шелъ въ Москвѣ, 1 августа 1759 г.; „Добрые солдаты", въ трехъ актахъ (либретто Хераскова)—шла въ Москвѣ 17 ноября 1789 г. Написалъ музыку для одного изъ хоровъ державинскаго „Пролога", исполнявшагося въ Тамбовѣ 24 ноября 1786 г. (см. выше: „Журавченко").

Джузеппе Сарти—учитель Керубини подъ конецъ своей жизни, учитель церковныхъ композиторовъ Веделя, Давыдова и Дегтерева во время пребыванія своего въ Россіи, родился 28 декабря 1729 г. (н. с.) въ Фаэнцѣ, въ Италіи и получилъ музыкальное образованіе у „padre" Мартини въ Болоньѣ; выдвинулся изъ неизвѣстности въ 1752 г. оперою „Pompeo in Armenia". Много странствовалъ по Европѣ, прославляя свое имя рядомъ оперъ. Въ 1784 г. Екатерина II призвала его въ Петербургъ, на постъ придворнаго капельмейстера; по интригамъ (пѣвицы Тоди) онъ—было лишился мѣста, но въ 1802 г. возвратился на родину вновь обласканнымъ и возведеннымъ въ дворянское достоинство; умеръ, проѣздомъ въ Италію, въ Берлинѣ, 28 іюля 1802 г. Главная

его заслуга — въ церковной музыкѣ, а также въ томъ, что онъ ввелъ въ Россіи „петербургскій камертонъ“ въ 436 колебаній въ секунду для „la“, равный „парижскому камертону“ (435 колебаній въ секунду), принятому Европою лишь въ 1858 г. Въ исторіи русской оперы Сарти имѣетъ значеніе, какъ сотрудникъ Пашкевича (см. выше) и Канобріо (см. выше) по музыкѣ къ „Начальному управленію Олега“.

О дѣятельности Сарти въ Россіи извѣстно слѣдующее [1]). Сарти въ 1784 г. жилъ въ званіи соборнаго капельмейстера въ Миланѣ (которое получилъ въ качествѣ композитора, не мало поработавшаго въ области католической духовной музыки), откуда его „выписалъ“ въ С.-Петербургъ комитетъ, управляющій зрѣлищами и музыкою, „на службу къ театрамъ“, причемъ съ нимъ былъ заключенъ контрактъ съ 1 марта 1784 г. до 1 января 1787 г. Сарти было выслано на проѣздъ въ Россію, „единажды нынѣ“ 500 рублей, а по контракту онъ имѣлъ получать 3.000 рублей въ годъ и ежегодный бенефисъ. Помимо оперной дѣятельности, на Сарти было возложено устройство придворныхъ музыкальныхъ фестивалей. Оперы свои Сарти ставилъ въ оригиналѣ, на итальянскомъ языкѣ съ 1785 г., и лишь въ 1790 г. онъ участвовалъ въ сочиненіи музыки къ оперѣ на русское либретто: „Начальное управленіе Олега“ (о чемъ будетъ рѣчь ниже). Придворный концертный стиль для духовно-свѣтскихъ кантатъ, выработанный предшественниками Сарти, былъ развитъ послѣднимъ до апогея; извѣстна изъ этихъ композицій—„Тебе Бога хвалимъ“ (Te Deum) на два хора, съ пушками и барабанами (sic!), написанная для празднованія взятія Очакова, въ 1789 г.; императрица жалѣла, что этотъ гимнъ „въ церкви пѣть нельзя, по причинѣ инструментовъ: онъ всего искуснѣе“ (сравнительно съ другими хорами „Сартія“— какъ тогда называли Сарти). За свои труды по акустикѣ и по вычисленію ноты „la“ первой (одночертной) октавы, Сарти въ 1794 г. былъ избранъ членомъ Россійской Академіи Наукъ. Въ 1796 г. написалъ хоръ по случаю рожденія (6 іюля 1796 г.) великаго князя Николая Павловича и сумѣлъ удержаться при дворѣ и при перемѣнѣ царствованія: 6 ноября 1796 г. скончалась Екатерина, и именно Сарти получилъ заказъ на коронаціонную кантату, а вмѣстѣ съ тѣмъ и почетное назначеніе быть учителемъ музыки дочери императора Павла I. 5 марта 1798 г. послѣдовалъ Высочайшій указъ: „Профессора Сартія, находящагося при нашемъ дворѣ капельмейстеромъ и учителемъ музыки ихъ императорскихъ высочествъ, всемилостивѣйше пожаловали Мы въ коллежскіе совѣтники“. Къ послѣднимъ годамъ (съ 1793 г.) пребыванія Сарти въ Петербургѣ, до выѣзда его въ Италію въ

1) См. статью Ник. Финдейзена: „Джузеппе Сарти“, въ сборникѣ „Музыкальная старина“ (С.-Петербургъ, 1903 г.).

1802 г. (куда онъ не доѣхалъ: скончался въ Берлинѣ, 28 іюля 1802 г.) относится его композиторская и педагогическая дѣятельность въ придворной пѣвческой капеллѣ.

Какъ человѣкъ, Сарти не возвышался надъ уровнемъ странствующихъ итальянскихъ композиторовъ своего времени, сильно смахивавшихъ на авантюристовъ. Въ 1753—75 гг. онъ пробылъ въ Даніи, въ Копенгагенѣ, но датскому языку не выучился (также какъ впослѣдствіи, въ Россіи—русскому), хотя и писалъ оперы на датскіе тексты; кстати занимался и интригами, продавалъ за деньги свою протекцію (онъ былъ близокъ ко двору) и вынужденъ былъ покинуть Данію по приговору суда. Въ 1785 г. Сарти написалъ памфлетъ противъ Моцарта, всегда очень любезнаго въ отношеніи Сарти и даже въ 1780 г. написавшаго варіаціи на тему („come un angelo") изъ оперы Сарти „I due litiganti" (полный заголовокъ этой оперы Сарти: „Fra i due litiganti il terza gode"—„Межъ двухъ тяжущихся радуется кто-либо третій"); памфлетъ назывался „Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart" (т. е. „Акустическое изслѣдованіе, произведенное надъ двумя отрывками изъ сочиненій Моцарта"). Своимъ вздорнымъ и неуживчивымъ характеромъ Сарти такъ надоѣлъ всѣмъ въ Петербургѣ (и вѣроятно, самой императрицѣ Екатеринѣ Второй, покровительствовавшей пѣвицѣ Луизѣ Тоди, съ которою вѣчно ссорился Сарти), что принужденъ былъ лѣтъ пять подрядъ (1787—1793 гг.) провести въ глуши, въ имѣніяхъ своего покровителя, князя Потемкина, подъ мнимымъ званіемъ начальника несуществовавшей „Екатеринославской музыкальной академіи"!

Пьеса „Начальное управленіе Олега; подражаніе Шакеспиру [1]) безъ сохраненія ѳеатральныхъ обыкновенныхъ правилъ" -драматическая хроника на патріотическую тему о лѣтописномъ Олегѣ, прикрѣпляющемъ свой щитъ на вратахъ Царьграда—была написана императрицею Екатериною Второю для наставленія внука ея, будущаго императора Александра Перваго, котораго Екатерина желала бы имѣть своимъ непосредственнымъ наслѣдникомъ и продолжателемъ агрессивной политики въ отношеніи Турціи и водруженія „креста на святой Софіи" въ Константинополѣ. Музыка къ этой „оперѣ" состоитъ: изъ „симфоніи" (увертюры) и антрактовъ сочиненія Канобріо (см. выше), хоровъ Пашкевича (см. выше) третьяго акта и четырехъ хоровъ Сарти въ 5-мъ актѣ; кромѣ того въ 5-мъ актѣ—эпизодическая вставка: большой отрывокъ изъ оперы Сарти „Альцеста" („Еврипидова Алкиста", соч. Сарти [2]). На музыку именно

1) То есть, драматическимъ „хроникамъ" Шекспира.

2) Музыка эта сохранилась въ печатной партитурѣ (С.-Петербургъ, 1791 г.), съ которой въ 1893 г. фирмою П. Юргенсона въ Москвѣ изданъ клавираусцугъ, заглавный листъ котораго представляетъ уменьшенную копію съ изданія 1791 г. А это послѣднее изданіе есть, кажется, первая русская печатная оркестровая партитура.

Сарти императрица Екатерина возлагала особыя надежды; это явствуетъ изъ слѣдующаго отрывка изъ письма ея Потемкину (3 декабря 1789 г.): „Еще, мой другъ, прошу тебя въ досужій часъ вспомнить приказать Сартію сдѣлать хоры для „Олега"; одинъ его хоръ у насъ есть и очень хорошъ, а здѣсь не умѣютъ такъ хорошо компоновать" [1]). Впервые эта „опера" шла 27 октября 1790 г. въ Каменномъ (Большомъ) театрѣ (по 2 мая 1791 г. было всего десять представленій „Олега", возобновленнаго и трижды исполненнаго въ 1795 г.). Пьеса была поставлена съ большою роскошью; на постановку ея было отпущено 9.000 руб. и всѣмъ актерамъ были выданы наградныя. Екатерина писала Потемкину 1 ноября 1790 г.: „Къ Сартію съ симъ курьеромъ посылаю за музыку къ „Олегу" тысячу червонныхъ и подарокъ (вещь). Сегодня „Олега" въ третій разъ представляютъ въ городѣ и онъ имѣетъ величайшій успѣхъ, и къ воскресенью уже всѣ мѣста заняты; спектакль таковъ, какъ подобнаго еще не было, по признанію всѣхъ!"

Всѣ четыре хора 5-го акта „Олега" написаны „Сартіемъ" на слова Ломоносова, изъ его „одъ": 1-й хоръ начинается стихами: „Коликой славой днесь блистаетъ сей градъ въ прибытіи твоемъ", 2-й—„Царей и царствъ земныхъ отрада, возлюбленная тишина", 3-й—„Необходимая судьба во всѣхъ народахъ положила" и 4-й — „Война плоды свои раститъ, героевъ въ міръ рождаетъ славныхъ". Композиторская техника Сарти, воспитаннаго на „строгомъ стилѣ" самимъ „padre" Мартини, знаменитымъ контрапунктистомъ своего времени, значительно превосходитъ технику россійскихъ современниковъ и сотрудниковъ Сарти по оперному творчеству: у него больше смѣлости въ послѣдованіи аккордовъ, въ модуляціяхъ, въ употребленіи диссонансовъ (особенно любитъ онъ т. н. двухголосныя „задержанія" на терціяхъ), больше мастерства въ пользованіи нюансами силы, сольными выходами отдѣльныхъ голосовъ, больше чуткости къ тексту, а вслѣдствіе этого и больше соотвѣтствія между словомъ и звукомъ. Общій характеръ хоровъ Сарти — торжественный, отчасти даже церковный; но къ избранному композиторомъ тексту ломоносовскихъ одъ этотъ характеръ какъ разъ подходитъ. Для церкви Сарти слишкомъ свѣтскій композиторъ, но трудно представить себѣ лучшаго иллюстратора

---

1) Кстати замѣчу, что сама императрица Екатерина II не была музыкальна. Въ оперѣ ее интересовала преимущественно обстановка. „Ваша опера очень хороша,—писала кому-то Екатерина (вѣроятно, режиссеру придворнаго театра) — но въ первомъ явленіи нѣмы и мамы дѣти, какъ подлый народъ. У насъ въ старинѣ барыни не такъ дурно одѣвались. Прикажите ихъ одѣть инако: у меня есть казенны кички; да и портреты есть, какъ ихъ одѣть. Рукава должны быть наборные, да сверхъ тѣлогрѣй на плечахъ ферези, а фаты на мамъ кисейныя, а не иныя подлыя. А то на большомъ театрѣ не уйдете отъ критика". (См. замѣтки бар. Дризена „Мелочи театральной старины", „Ежегодникъ императорскихъ театровъ 1899—1900, С.-Петербургъ, 1900 г."). — Впрочемъ относительно Сарти Екатерина II права; его хоры въ „Олегѣ"—лучшіе въ оперѣ; быть можетъ, даже лучшіе изъ всѣхъ хоровъ въ операхъ екатерининскаго времени.

старосвѣтской придворно-русской „оды“.... Изъ названныхъ четырехъ хоровъ „Олега“ лучше всего второй: „Царей и царствъ земныхъ отрада“, съ красивыми соло сопрано на чувствительныхъ словечкахъ: „отрада“, „блаженство селъ“ и т. д. Аккомпаниментъ оживляется при словахъ о „пестрѣющихъ цвѣтахъ“ и пестрѣетъ тридцать вторыми нотками; мастерскія „педали“ придаютъ нумеру должную торжественность. Превосходенъ и третій хоръ: „Необходимая судьба“, съ трубными фанфарами на словахъ „военная труба“, съ педалью, очень кстати употребленною на словѣ „спятъ“, изображающею покой спящихъ дубравъ.... По своей ораторной манерѣ, Сарти всего ближе къ Генделю.... Сарти сознательно вникалъ въ текстъ, что видно изъ первой фразы его предисловія къ оперѣ (переведеннаго Н. Львовымъ, пріятелемъ Державина): „Четыре хора при открытіи пятаго дѣйствія помѣщенные, сочинены во вкусѣ новой ѳеатральной музыки: соотвѣтственно свойству рѣчей каждаго“.

Но чѣмъ прекраснѣе хоры Сарти къ „Олегу“, тѣмъ забавнѣе его музыка къ сценѣ „Еврипидовой Алкисты“. Думая воскресить античную трагедію съ лирою, Сарти пишетъ рядъ аккордовъ для арфы и смычковыхъ инструментовъ по два или три такта, въ промежуткахъ между которыми персонажи декламируютъ; когда вступаетъ хоръ, онъ поетъ все время унисономъ. Эти нехитрые музыкальные нумера написаны въ обыкновенныхъ баховскихъ тональностяхъ, но съ заголовками: modo myxo-lidio, hypo-ionio и т. п. Предисловіе же Сарти къ оперѣ, съ цитатами древнихъ писателей объ эллинской музыкѣ—шарлатанство, педантическое щегольство мнимою ученостью.

А въ концѣ концовъ, Сарти всетаки—даровитѣйшій изъ всѣхъ итальянцевъ, писавшихъ въ 18 вѣкѣ оперную музыку на русскія либретто!

Стабингеръ (судя по фамиліи, нѣмецъ) написалъ оперы: „Счастливая тоня“ (либретто кн. Горчакова), въ 4 актахъ (шла въ Москвѣ и Петербургѣ въ 1786 и 1801 гг.) и „Баба-Яга“ (либретто кн. Горчакова), въ 3 актахъ — шла въ 1801 г. въ С.-Петербургѣ.

Старцеръ—сотрудникъ Раупаха (см. выше).

Титовы Алексѣй и Сергѣй Николаевичи (братья) начали свою оперную дѣятельность въ 18 в. и продолжали ее въ 19-мъ; о нихъ см. вторую главу этого сочиненія.

Торелли. Соперникъ Ѳомина по музыкѣ къ мелодрамѣ Я. Б. Княжнина „Орфей“ (см. выше, „Ѳоминъ“).

Отъ композиторовъ русскихъ и иностранныхъ, писавшихъ въ 18 вѣкѣ оперы на оригинальныя русскія либретто, я перехожу къ небольшой группѣ русскихъ, въ смыслѣ подданства, композиторовъ 18 вѣка, писавшихъ свои оперы

на иностранныя (не-русскія) либретто. Таковы: русскіе Березовскій и Бортнянскій и полякъ Каминскій.

Березовскій Максимъ Созонтовичъ родился въ 1745 г., умеръ въ мартѣ 1777 г.; уроженецъ г. Глухова Черниговской губерніи. Учился въ кіевской духовной академіи и, обладая прекраснымъ голосомъ, еще до окончанія курса былъ опредѣленъ въ придворную пѣвческую капеллу. Засимъ въ 1765 г. Березовскій былъ отправленъ на счетъ правительства въ Болонью, къ знаменитому профессору-теоретику padre Мартини, учителю Сарти. Блестяще окончивъ у padre курсъ теоріи композиціи, Березовскій поѣхалъ въ Петербургъ, въ расчетѣ на славу и успѣхи—но при дворѣ столкнулся съ итальянцами, былъ затертъ, униженъ, дошелъ до психическаго разстройства, а засимъ—и самоубійства. Извѣстенъ своими немногочисленными духовно-вокальными композиціями, свидѣтельствующими о первоклассномъ дарованіи и знаніи теоріи. Березовскій упоминается въ этой „исторіи оперы", какъ авторъ оперы на итальянскій текстъ „Демофонтъ" (Demofonte), написанной еще во время пребыванія его въ Италіи и поставленной съ значительнымъ успѣхомъ въ Болоньѣ и въ Ливорно. Жаль Березовскаго: по его духовнымъ композиціямъ видно, что въ области русской оперы онъ не уступилъ бы блестящему, величественному и умному Сарти!

Дмитрій Степановичъ Бортнянскій родился въ 1751 въ Глуховѣ, черниговскомъ намѣстничествѣ. Въ царствованіе императрицы Елизаветы Петровны попалъ пѣвчимъ въ придворную пѣвческую капеллу, гдѣ на его музыкальныя способности обратилъ вниманіе капельмейстеръ придворнаго хора Галуппи. Подъ руководствомъ Галуппи Бортнянскій прошелъ серьезную школу, и послѣ отъѣзда (въ 1768 г.) Галуппи изъ Россіи, послѣдовалъ въ 1769 г. за нимъ въ Венецію, гдѣ и пробылъ до 1779 г. Въ 1779 г. Бортнянскій былъ вызванъ на родину и получилъ званіе капельмейстера придворнаго хора; въ 1796 г. получилъ званіе „директора вокальной музыки" и „управляющаго пѣвческой капеллой". Съ этого времени Бортнянскій всецѣло посвятилъ себя духовно-вокальной композиціи, добившись изданія синодскаго указа, согласно которому, при богослуженіи могли исполняться лишь пѣснопѣнія, одобренныя Бортнянскимъ (впослѣдствіи эта привиллегія перешла къ самой пѣвческой капеллѣ). Достигнувъ широкой славы, въ качествѣ духовно-вокальнаго композитора „херувимскихъ", „концертовъ" и иныхъ православно-церковныхъ пѣснопѣній, Бортнянскій скончался 25 сентября 1825 г. въ С.-Петербургѣ, 74 лѣтъ отъ роду.

Бортнянскій въ „исторіи русской оперы" долженъ быть упомянутъ, какъ русскій композиторъ, написавшій четыре

оперы на иностранныя либретто, а именно — двѣ на итальянскій и двѣ на французскій текстъ. Первая изъ нихъ относится ко времени пребыванія Бортнянскаго въ Венеціи; это—„Алкидъ; театральное дѣйство, положенное на музыку Димитріемъ Бортнянскимъ въ 1778, въ Венеціи" (Alcide, azione teatrale posta in musica da Demetrio Bortnianski 1778 in Venezia). Пьеса была трехъактная, съ хорами и речитативами, причемъ на партитурѣ указаны и пѣвцы, исполнявшіе ее: [1]) Alcide (сопрано)—signora Davida, Eronide—sig-ra Rachele d'Orto, Arotea—sig-ra Gibetti, Ironimo (теноръ)—signore Pasini. Другой оперой Бортнянскаго, написанною незадолго до возвращенія его въ Петербургъ, была: „Квинтъ Фабій; драма на музыкѣ, представленная въ герцогскомъ театрѣ въ г. Моденѣ, на масляницѣ 1779 г." (Quinto Fabio, drama per musica rappresentata nel ducal teatro di Modena il carnavale dell'anno 1779). Исполнителями были: Q. Fabio (сопранистъ)—кастратъ Pompili, M. Fabio (теноръ)—sig. Giusti, Fausta (сопрано)—sig-ra Tomba, L. Papirio (теноръ)—sig. Bertalozzi, Emilio (сопрано)—sig-ra Alberoni, Volunio—sig-ra Quistopace. Третья опера Бортнянскаго—французская комическая, на либретто нѣкоего de la Fermiera: „Соколъ" (Le Faucon); написана для придворнаго спектакля въ Гатчинѣ, гдѣ тогда жилъ цесаревичъ Павелъ Петровичъ (будущій императоръ Павелъ I); представлена была 11 октября 1786 г. Опера трехъ-актная; оркестровка указываетъ на самый скромный оркестръ; большинство вокальныхъ сольныхъ нумеровъ оперы перемѣшано съ небольшими инструментальными интермедіями (intermezzi) для духового квартета изъ двухъ кларнетовъ, валторны и фагота. Въ слѣдующемъ году Бортнянскій сочинилъ свою четвертую и послѣднюю оперу, также для придворнаго спектакля, но уже въ Павловскѣ, для того же цесаревича (для котораго Марія Өеодоровна, супруга цесаревича, устраивала, въ видѣ сюрприза, небольшіе домашніе спектакли). Опера называлась „Сынъ-соперникъ или новая Стратоника" (Le fils rival ou la moderne Stratonica), была опять трехъ-актная, комическая, на либретто того же de la Fermiera; шла 11 октября 1787 г. въ павловскомъ придворномъ театрѣ, при слѣдующемъ составѣ, уже русскихъ, исполнителей: Fanchette—m-lle Нелидова, Albertina—г-жа Ховенъ, Eleonore—г-жа де Шатцъ, Don Carlos—г. Вадковскій, Docteur (басъ)—кн. Голицынъ, Hugolin—кн. Волконскій, Don Ramira—N. N., Don Pedro—кн. Долгорукій, Corillo—кн. Чернышевъ.... По поводу всѣхъ этихъ оперъ справедливо замѣчаетъ Ник. Ф.: „Мы можемъ гордиться тѣмъ, что, въ эпоху всеобщаго поклоненія иностранцамъ, въ Россіи появился крупный талантъ, оперы котораго, хотя бы и случайно, стави-

1) См. статью Ник. Ф. „Юношескія произведенія Бортнянскаго", въ „Музыкальной старинѣ" Ник. Финдейзена (С.-Петербургъ. 1903).

лись заграницей,—Бортнянскій, талантъ котораго былъ настолько распространенъ и гибокъ, что этотъ мастеръ съ одинаковой легкостью владѣлъ и стилемъ церковнаго пѣснопѣнія, и стилемъ современной ему итальянской оперы“ [1]).

Каминскій Матвѣй, род. въ 1734 г., ум. въ 1821 г., полякъ, ставшій, послѣ перваго раздѣла Польши (1773 г.), русскимъ подданнымъ. Первый сталъ писать оперы на польскіе слова и сюжеты. Его польская опера „Счастье въ несчастьи“ имѣла, въ 1778 г., въ Варшавѣ, огромный успѣхъ. Написалъ еще оперы: „Софья“, „Добродѣтельная простота“ (1779), „Соловей“ и др., а также духовно-музыкальныя композиціи. Въ 1805 г. исполнялась его большая кантата, въ память Собѣсскаго, при открытіи ему памятника.

Композиторы-иностранцы, оперы которыхъ шли въ XVIII вѣкѣ на русскихъ сценахъ, въ русскихъ переводахъ, слѣдующіе (въ алфавитномъ порядкѣ): Брюэль, Винтеръ, Враницкій, Гассе, Гретри („Два скупыхъ“, въ переводѣ Гентша, шли 22 февр. 1783 г. въ Москвѣ), Дебрисъ, Дуни, Мартини („Рѣдкая вещь“—Cosa rara—въ переводѣ Дмитревскаго, шла 1 іюля 1789 г. въ С.-Петербургѣ), Мадонисъ [2]), Манфредини, Монсиньи, Раупахъ, Саккини, Чимароза, Штауне и др. О композиторахъ, оперы которыхъ шли въ Россіи въ XVIII вѣкѣ на иностранныхъ языкахъ, я вовсе не упоминаю; исключеніе допускаю лишь для Галуппи и Паэзіелло.

Галуппи Бальтазаръ, прозванный Буранелло (по мѣсту своего рожденія, острову Бурано близъ Венеціи) родился 6 октября 1706 г. (н. с.); умеръ 3 января 1784 (н. с.) въ Венеціи; сынъ цырюльника-меломана и ученикъ Лотти. Съ 1722 до 1773 г. написалъ 93 оперы, преимущественно комическихъ. Въ 1762—64 гг. былъ капельмейстеромъ при церкви св. Марка и директоромъ консерваторіи „degl' Incurabili“; написалъ много церковныхъ произведеній. Въ 1765 г. былъ вызванъ въ С.-Петербургъ на должность придворнаго опернаго и балетнаго капельмейстера (получалъ 1.000 рублей жалованья и 1.000 рублей „квартирныхъ и экипажныхъ“). Пробылъ въ Россіи до 1768 г., когда вернулся въ Венецію. Въ Россіи состоялъ также директоромъ пѣвческой капеллы и былъ учителемъ Бортнянскаго (см. выше); первый изъ иностранцевъ сталъ писать музыку на церковно-славянскій текстъ православнаго богослуженія и ввелъ въ это богослуженіе неизвѣстную у насъ форму „духовнаго концерта“ („мотетта“). Въ Россіи шли его оперы: „Царь пастухъ“ (1765), „Дидона“ (1768). „Ифигенія въ Тавридѣ“ (1769) и „Сельскій философъ“ (Москва, 1774 г.). Возможно, что какую-либо изъ

1) Кстати говоря, разносторонность даровитаго Бортнянскаго явствуетъ и изъ обладанія стилемъ современной ему камерной музыки,—о чемъ см. ту же статью Ник. Ф. въ „Музыкальной старинѣ“.

2) См. примѣчаніе къ біографіи Ѳ. Г. Волкова.

этихъ или иныхъ своихъ оперъ, поставленныхъ въ Россіи, Галуппи написалъ на оригинальный русскій текстъ или ставилъ ихъ въ русскомъ переводѣ, — причина, почему онъ упоминается здѣсь. Въ сущности же, Галуппи имѣетъ значеніе лишь въ исторіи русской церковной музыки, оперная же дѣятельность его всецѣло относится къ „исторіи итальянской оперы“.

Паэзіелло или, по русскому правописанію 18 вѣка, Паисіелло Джованни, выдающійся оперный композиторъ (род. 9 мая 1741 г. н. с. въ Тарентѣ, умеръ 5 іюня н. с. 1816 г. въ Неаполѣ), чей „Севильскій цырюльникъ“ (1772 г.), написанный въ С.-Петербургѣ, имѣлъ такой успѣхъ, что созданіе Россини оперы на тотъ же сюжетъ было встрѣчено на первыхъ порахъ, какъ безумная дерзость—въ 1776 г. отправился, по приглашенію императрицы Екатерины II, въ Петербургъ, гдѣ былъ инспекторомъ и капельмейстеромъ итальянской оперы „серьезной и буффъ“, и пробылъ до 1784. Возможно, что въ цѣломъ рядѣ его оперъ, написанныхъ и исполненныхъ въ Петербургѣ, какая-либо была написана на русское оригинальное либретто или исполнялась по русски. Только въ виду этой возможности, я и упоминаю здѣсь о немъ; въ сущности же, дѣятельность Паэзіелло, какъ и Галуппи, всецѣло относится къ „исторіи итальянской оперы“.

Всѣ названныя мною, въ спискѣ композиторовъ отъ Арайи до Паэзіелло, произведенія заслуживаютъ названія „оперы“ лишь съ большими оговорками; вообще говоря, это не болѣе, какъ водевили, съ куплетною музыкою. Поскольку куплетъ болѣе „говорится“, чѣмъ поется, эта музыка принадлежитъ скорѣе къ типу декламаціонной, чѣмъ мелодической оперы, хотя въ нѣкоторыхъ итальяно-русскихъ опереткахъ XVIII вѣка уже начинаетъ намѣчаться типъ чисто-мелодической оперы. Музыка этихъ произведеній, въ большинствѣ, западно-европейская, подражательная. „Народно-русскаго“ элемента въ этой оперѣ (кромѣ оперы Ѳомина, Матинскаго и Пашкевича) очень мало.

Сѣровъ [1]) слѣдующими мѣткими словами характеризуетъ національно-музыкальное достоинство русской оперы XVIII вѣка:

„Музыка оперъ была поручаема, разумѣется, работѣ итальянскихъ композиторовъ, которыхъ тогда на службу ко двору выписывали вмѣстѣ съ французскими поварами, метръ-д'отелями, парикмахерами, итальянскими декораторами, костюмерами и кондитерами. Первыя стремленія къ чему-нибудь русскому по оперной музыкѣ, сообразно общему закону, должны были явиться еще позже, и сначала въ видѣ

[1]) Статья „Русланъ и русланисты“: „Критическія статьи“, томъ четвертый, СПБ., 1895 г., стр. 1678.

весьма несмѣлыхъ шаговъ. Такъ оно и было. Насколько мелодіи итальянскихъ маэстро при дворѣ императрицы Екатерины II (Паэзіелло, Чимароза, Сарти) проникли съ русскимъ текстомъ въ разные слои общества и разгуливали по Руси подъ видомъ „русскихъ напѣвовъ“ („На то-ль, чтобы въ печали“—мелодія „Nel cor non piu mi sento“, изъ „La bella molinara“ Паэзіелло; „Винятъ меня въ народѣ“, „Стонетъ сизый голубочекъ“, „Среди долины ровныя“—все мелодіи изъ тогдашнихъ оперъ)—настолько же, съ другой стороны, и элементъ въ самомъ дѣлѣ русскихъ напѣвовъ сталъ пробираться на сцену. Въ комической оперѣ Ѳомина „Ямщики на подставѣ“, 1787 г., теноръ-соло съ полнымъ хоромъ поютъ пѣсню „Высоко соколъ летаетъ“; мелодія эта во всей неприкосновенности взята изъ народа.

Подобные случаи русскаго элемента въ тогдашней оперной музыкѣ стали все чаще и чаще съ тѣхъ поръ, какъ императрица задумала ставить на сцену собственныя свои произведенія съ патріотическимъ и народнымъ направленіемъ (какъ его тогда понимали). Пьесы Екатерины II, какъ „Горе-богатырь Косометовичъ“, „Ѳедулъ съ дѣтьми“ (?) и др. были не больше, какъ водевили (часто почти безъ связи сценъ между собою), но титуловались „операми“, и композиторы, сочинявшіе или пригонявшіе музыку подъ куплеты и хоры, Сарти, Мартини и другіе современники и соперники (!) Моцарта должны были nolens volens сообразовываться съ требованіемъ напѣвовъ „русскихъ“, т. е. вставлять хоть изрѣдка русскія пѣсни, разумѣется, часто переиначивая ихъ на свой ладъ.

Вся эта музыка вращалась въ самыхъ скромныхъ рамкахъ нѣмецкаго „Singspiel“ или французскаго Opéra-vaudeville,—всегда съ разговорами между нумеровъ пѣнія.

Кромѣ этихъ доморощенныхъ (немногочисленныхъ) пьесъ, репертуаръ былъ переполненъ переводными операми съ итальянскаго, французскаго и нѣмецкаго. Все, имѣвшее успѣхъ на западѣ и сколько-нибудь подходившее къ средствамъ петербургской труппы, переводилось или передѣлывалось на россійскій языкъ, давалось при нашемъ дворѣ, а потомъ переходило и въ народный театръ.

Труппа и придворная, и въ народномъ русскомъ театрѣ, составлялась такимъ образомъ, что каждый артистъ и каждая артистка изъ русскихъ обязаны были играть драматическія роли, а когда случится—и пѣть. Обычай этотъ господствовалъ и послѣ, еще многіе десятки лѣтъ. Изъ этого видно, что на большую виртуозность вокальную въ русской труппѣ спросу тогда не было, и что, кромѣ того, тогда уже началось, сильно привившееся къ русскимъ сценамъ, всеобщее смѣшеніе всѣхъ возможныхъ стилей, всѣхъ возможныхъ репертуаровъ.“

Перейдемъ теперь къ театральнымъ опернымъ зданіямъ отчетнаго періода, начиная со временъ Арайи.

Первымъ по времени специальнымъ опернымъ театромъ на Руси былъ т. н. „оперный домъ“ въ С.-Петербургѣ, построенный императрицею Анною Іоанновною. Впрочемъ, въ „оперномъ домѣ“ давались не только оперныя, но и драматическія, и даже акробатскія представленія: „1750, октября,— записано въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ,—Ея Императорское Величество (Елизавета Петровна) изволила итти въ оперный театръ, гдѣ началась нѣмецкая интермедія, причемъ отъ дѣйствующихъ происходило: ходили и перевертывались по канату“. Въ репертуарѣ „опернаго дома“ преобладали французскія „тражедіи“ и комедіи и итальянскія оперы, содержаніе которыхъ было печатаемо на русскомъ, французскомъ и итальянскомъ языкахъ—въ разныхъ „богато-украшенныхъ оправахъ“; программы эти раздавались, во время представленія, „знатнымъ обоего пола персонамъ“. Опера посѣщалась охотно, тѣмъ болѣе, что императрица Елизавета Петровна съ удовольствіемъ слушала ее (предпочитая, впрочемъ, балетъ; императрица сама танцовала на балахъ и маскарадахъ превосходно и, по выраженію современниковъ, „совершеннѣйшая была своего времени танцовщица, подававшая собою всему двору примѣръ правильнаго и нѣжнаго танцованія“); во всякомъ случаѣ, опера посѣщалась публикою усерднѣе, чѣмъ французскія трагедіи и комедіи. Извѣстно, что, замѣчая на французскихъ драматическихъ представленіяхъ въ оперномъ домѣ мало публики, императрица посылала „ѣздового конюха“ за статсъ-дамами и однажды „изволивъ усмотрѣть, что смотрителей (т. е. зрителей) какъ въ партерѣ, такъ и по этажамъ, весьма мало, всемилостивѣйше указать соизволила: въ оперный домъ свободный входъ имѣть, во время трагедіи, комедіи и интермедіи, обоего пола знатному купечеству, только бы одѣты были не гнусно“.

Въ концѣ 1749 г. „оперный домъ“ сгорѣлъ. Театральныя представленія были перенесены въ парадныя комнаты императрицы, въ которыхъ „поставленъ былъ театръ складной, который временно выносился и вносился“, и живописному мастеру и театральному архитектору Валеріани 8 февраля 1750 г. Высочайше было повелѣно немедленно приступить къ постройкѣ новаго, каменнаго опернаго дома „между Аничковскаго двора и сада, который лабиринтомъ именуется“, и окончить постройку къ 25 апрѣля, т. е. ко дню празднованія коронаціи императрицы Елизаветы Петровны. По этому поводу „канцелярія отъ строеній“ разрѣшила Валеріани брать живописцевъ „сколько гдѣ въ казенныхъ и партикулярныхъ домахъ есть“; насилу отстояла своихъ художниковъ герольдмейстерская контора Правительствующаго Сената, увѣрявшая,

что ея живописные мастера ей самой нужны „при рисованіи Ея Императорскаго Величества лейбъ-кампаніи дипломовъ и гербовъ“, а какого-то вольнаго художника, купца Ивана Канатчикова, приказано было г-ну полковнику Насонову „немедленно сыскать и безъ всякихъ его отговорокъ отдать Валеріани“. Театръ, при столь энергичныхъ мѣрахъ къ его постройкѣ, былъ готовъ къ сроку, но открылся лишь 28 ноября 1750 г.

28 ноября 1750 г., по случаю открытія новаго каменнаго „опернаго дома“, шло въ немъ торжественное представленіе оперы „Беллерофонтъ“. По словамъ современниковъ, въ образѣ Беллерофонта авторъ Бонекки (либреттистъ; имя же композитора оперы неизвѣстно) имѣлъ намѣреніе изобразить императрицу Елизавету Петровну, которая „преславно низвергнувъ всѣ препятствія, которыя неправда и зависть сооружали, вступила на престолъ отеческій, славой всегда украшаемый, къ нему же добродѣтельми своими паче и паче лѣпоту пріумножаетъ“. Публики на этомъ представленіи было много, и отборной; членамъ святѣйшаго синода была отведена особая ложа. Въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ по этому поводу записано: „Въ оперномъ Ея Императорскаго Величества домѣ отправлялась, въ присутствіи Ея Императорскаго Величества и Ихъ Императорскихъ Высочествъ (т. е. будущихъ Петра III и Екатерины II) опера, именуемая „Беллерофонтъ“, представленная для высочайшаго торжества восшествія на всероссійскій императорскій престолъ, на которую для смотрѣнія пріѣздъ имѣли знатнѣйшіе и иностранные обоего пола персоны и сидѣли въ партерахъ по классамъ, а въ первомъ и второмъ этажахъ всякихъ чиновъ люди впускаемы были, за придворною конторскою печатью, по билетамъ. Оная опера, по пришествіи Ея Императорскаго Величества, началась въ девять, а окончилась въ первомъ часу пополуночи. Въ этой оперѣ дѣйствующіе были, находящіеся при императорскомъ дворѣ итальянцы: кастратъ Лаврентій Саллети, Филиппъ Джоржи съ женою, буфонъ Констанъ Компаси и буфонша мамзель Гаріатра, мадамъ Катерина Мазаки и Ея Императорскаго Величества пѣвчій малороссіянинъ Марко Өедоровъ“ [1]).

При императрицѣ Екатеринѣ II возникъ новый большой каменный театръ (сначала назывался „Каменнымъ“, а затѣмъ, въ отличіе отъ елизаветинскаго Каменнаго театра—„Большимъ“). Построенъ былъ въ 1784 г. архитекторомъ Тишбейномъ; послѣ пожаровъ и разныхъ перестроекъ возобновленъ и открытъ въ 1836 г. (въ немъ шла впервые „Жизнь за царя“ Глинки); перестроенъ въ 1880-хъ гг. и нынѣ (1904 г.) заключаетъ въ себѣ помѣщеніе с.-петербургской консерваторіи

1) „Очерки изъ исторіи театра“ П. О. Морозова, во 2-мъ томѣ „сочиненій“ подъ редакціей А. Ө. Кони (изданіе второе, А. Ф. Маркса, С.-Петербургъ, 1902 г.).

Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Современникъ Екатерины 2-й, нѣкто Георги, описывалъ этотъ театръ такъ: „Снаружи оный представляетъ зданіе величественнаго вида. Подъ главнымъ входомъ стоитъ изображеніе сидящей Минервы изъ карарскаго мрамора, съ ея символами, и на щитѣ: „Vigilando quiesco“ (покоюсь, бодрствуя)“. Зданіе имѣло 8 крылецъ, 16 выходовъ; копье Минервы служило громоотводомъ. Театръ вмѣщалъ до 3.000 зрителей.

Независимо отъ этого публичнаго (но, конечно, не спеціально-опернаго) театра въ С.-Петербургѣ существовалъ и функціонировалъ, въ екатерининское время, придворный или Эрмитажный театръ, въ зданіи Зимняго дворца.

Что касается Москвы, то о постройкѣ новаго театра (между прочимъ, также и для постановки оперъ) сталъ хлопотать въ 1750-хъ гг. предпріимчивый итальянецъ Локателли.

Локателли въ 1756 г. получилъ разныя привиллегіи: онъ былъ оставленъ на придворной службѣ съ жалованьемъ, ему былъ разсроченъ числившійся на немъ казенный долгъ и выдано десять тысячъ рублей впередъ, безъ процентовъ „на выписываніе комедіантовъ и на прочее“. Мѣсто было отведено театру не то у Красныхъ воротъ, не то (по другимъ указаніямъ)—у Краснаго пруда, гдѣ теперь вокзалъ Николаевской желѣзной дороги. Театръ вскорѣ былъ готовъ и 19 января 1759 г. въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ было напечатано: „Чрезъ сіе объявляется, что г. оперистъ [1]) Локателлли начнетъ свои представленія на будущей недѣлѣ, а день объявленъ будетъ особыми печатными листами. Труппу составляли пѣвцы: Андреасъ Еніасъ, Эргардъ, кастратъ Масси; пѣвицы Стелла и Комати. Потомъ къ нимъ присоединились знаменитые въ то время кастраты Манфредини и Монтованини. Кромѣ итальянцевъ были и русскія драматическія силы, судя по тому, что Волковъ могъ переманить отъ Локателли Т. М. Троепольскую; ставились иногда и русскія комическія оперы (причина, по которой я считаю нужнымъ упомянуть о Локателли, такъ какъ, по однажды уже изложенному взгляду, я полагаю, что итальянскія оперы на итальянскомъ языкѣ въ Россіи не принадлежатъ къ исторіи русской оперы). Локателли просуществовалъ года три, не болѣе. Въ 1761 г. графиня Воронцова писала своей дочери: „На локателлевомъ театрѣ была опера итальянская „Консерсаціоне“, а входъ въ оперу платили по два рубля. Наша опера въ худомъ состояніи. Танцовщицы сбѣсились и не хотятъ танцовать“.... „Сбѣсились“, конечно, отъ неплатежа жалованья!

Правительство, затрачивая уже въ 18 вѣкѣ большія средства на казенный театръ въ С.-Петербургѣ, долгое время

1) Какъ это похоже на „аферистъ“!—Увы! И въ началѣ 20-го вѣка оперная частная антреприза на Руси—все еще не „дѣло“, а всего только „афера“! (В. Ч.).

не принимало непосредственнаго участія въ устройствѣ московскаго театра, а ограничивалось лишь субсидіями, выдаваемыми частной антрепризѣ. Съ 1766 г. и до конца царствованія императрицы Екатерины II, антрепризу московскаго театра содержали полковникъ Н. С. Титовъ, а затѣмъ итальянцы Бельмонти и Чути, которые, получивъ пятилѣтнюю привиллегію, давали спектакли на Знаменкѣ, въ домѣ графа С. И. Воронцова; послѣ нихъ театръ держалъ Гроти въ компаніи съ княземъ П. В. Урусовымъ; но Гроти скоро вышелъ изъ товарищества и антрепренерствовалъ одинъ Урусовъ. Судя по ходатайству о привиллегіи, поданной Урусовымъ правительству въ 1770-хъ гг., въ оперный репертуаръ театра входили преимущественно „комическія оперы"; вообще же, послѣ Локателли, московскій театръ сталъ драматическимъ по преимуществу.

Получивъ въ 1776 г. просимую 10-лѣтнюю привиллегію, Урусовъ залучилъ въ компанію предпріимчиваго англійскаго еврея М. Е. Медокса (род. въ 1747 г., ум. въ 1822 г.) и сталъ строить новый каменный театръ, на Петровской улицѣ, получившій названіе „Петровскаго" или „театра Медокса" (Урусовъ вскорѣ вышелъ изъ компаніи). Театръ, построенный по плану архитектора Розберга и стоившій 130.000 руб., былъ открытъ въ 1780 г., „прологомъ" Аблесимова (автора „Мельника", муз. Ѳомина) [1]. Театръ былъ вышиною въ 8, длиною въ 32 и шириною въ 20 сажень; вмѣщалъ въ себѣ 110 ложъ, не считая галлереи. Каждая ложа составляла какъ бы отдѣльную комнату; ложи не продавались на отдѣльные спектакли, а абонировались на круглый годъ и предоставлялись на распоряженіе абонентовъ, которые были обязаны оклеивать ихъ на свой счетъ обоями и освѣщать и могли убирать ихъ по своему вкусу; ключъ отъ ложи хранился у абонента. Подлѣ оркестра были отведены особыя мѣста, называемыя „табуретами", для постоянныхъ посѣтителей. Дамы садились въ креслахъ, которыя стоили 2 рубля; мѣста за креслами въ партерѣ продавались по 1 рублю. [2]) Въ оперномъ репертуарѣ по прежнему преобладали комическія оперы, вродѣ „Мельника" (на текстъ Аблесимова) или „малой оперы" на текстъ Княжнина: „Несчастіе отъ кареты". Въ 1805 г. Петровскій театръ сгорѣлъ до тла передъ началомъ представленія оперы „Днѣпровская русалка", по неосторожности гардеробмейстера.

---

1) Зауервейдъ въ своемъ нѣмецкомъ журналѣ „Russische Theatralien" 1784 г. напечаталъ корреспонденцію изъ Москвы, гдѣ сообщается, что Урусовъ, въ 1770-хъ гг., держалъ театральную антрепризу съ Акуловымъ; представленія шли на Знаменкѣ, въ домѣ графа Воронцова. Этотъ театръ сгорѣлъ въ 1778 г., во время представленія, отъ люстры, слишкомъ близкой къ занавѣсу. Вся внутренность театра сгорѣла, но человѣческихъ жертвъ не было и крѣпостные слуги отличились, спасая своихъ господъ,—за что удостоились похвалы и благодарности въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ".

2) См. статью „Юбилей московскаго Большого театра" М. Михайловскаго, въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ 1899—1900 г."; С.-Петербургъ, 1900 г.

О дѣятельности театровъ городскихъ и подмостковъ въ домахъ русскихъ магнатовъ 18 вѣка въ екатерининскія времена слишкомъ мало извѣстно для того, чтобы стоило упоминать о нихъ (хотя всетаки могу указать на ненормальный фактъ существованія нѣмецкаго городского театра въ Ригѣ уже во времена императрицы Екатерины Второй, тогда какъ городское управленіе этого русскаго, въ смыслѣ подданства, города построило второй, и уже русскій, городской театръ лишь въ 1902 г.!)....

Теперь—о пѣвцахъ 18-го вѣка, имена которыхъ начинаютъ заноситься въ лѣтописи исторіи русскаго опернаго театра начиная съ 1750 г.

Въ 1750 г., при открытіи новаго елизаветинскаго „опернаго дома“, въ числѣ солистовъ оперы „Беллерофонтъ“ участвовалъ (какъ уже упоминалось) Ея Императорскаго Величества пѣвчій малороссіянинъ Марко Θедоровъ. При первомъ представленіи оперы „Цефалъ и Прокрисъ“ Араійи на либретто Сумарокова, исполненной сплошь по русски и русскими пѣвцами, въ 1755 г., отличились (какъ уже упоминалось) пѣвица Елисавета Бѣлоградская и Гаврила Марценковичъ (Гаврилушка). Кромѣ нихъ въ елизаветинское время былъ извѣстенъ, какъ оперный пѣвецъ, Петръ Лухоминъ. Одинъ изъ современниковъ писалъ о немъ: „Ея Императорское Величество Лухомину Петру, московскому посадскому человѣку, г-номъ Чулковымъ сысканному и ко двору представленному, за его отмѣнное пѣніе, парчевый кафтанъ и деньги изволила подарить и при дворѣ до представленій будущихъ оставила, чтобы онъ русскія пѣсни пѣлъ и плясалъ. А у того Лухомина голосъ, по истинѣ, соловьиный“[1]).

О составѣ с.-петербургской русской оперной труппы конца 18 вѣка говоритъ старѣйшій (1784 г.) изъ русскихъ театральныхъ журналовъ, издававшійся Зауервейдомъ на нѣмецкомъ языкѣ подъ заголовкомъ „Russische Theatralien“. (Привожу изъ него выписку по статьѣ А. Сиротинина „Первый театральный журналъ въ Россіи“, „Артистъ“, апрѣль 1890 г.). Особой оперной труппы тогда еще не было; ее составляли драматическіе артисты, обладавшіе голосами и нѣкоторымъ музыкальнымъ образованіемъ. Списокъ такихъ артистовъ, съ характеристиками Зауервейда, слѣдующій. Пѣвцы: Василій Черниковъ, играетъ первыхъ слугъ, петиметровъ и другія комическія роли, поетъ во всѣхъ комическихъ операхъ. Иванъ Петровъ, играетъ любовниковъ и наперсниковъ въ трагедіи и комедіи и поетъ тѣ же роли въ операхъ. Антонъ Крутицкій, играетъ въ комедіи комическихъ отцовъ и другіе комическіе характеры, поетъ въ операхъ старыхъ крестьянъ и петиметровъ. Сила Санду-

1) См. П. Θ. Горбунова, „Сочиненія“ т. 2-й, подъ редакціею А. Кони, 2-е изданіе А. Ф. Маркса, С.-Петербургъ, 1902 г.

новъ (мужъ Е. С. Сандуновой), играетъ въ комедіи первыхъ и вторыхъ слугъ, петиметровъ, поетъ иногда и въ операхъ. Яковъ Колмаковъ, играетъ въ трагедіи наперсниковъ, въ комедіи третьихъ любовниковъ и поетъ въ операхъ первыхъ любовниковъ. Максимъ Волковъ, играетъ въ комедіи крестьянъ, глупыхъ старичковъ и другія аксессуарныя комическія роли и поетъ тѣ же партіи въ операхъ. Николай Сусловъ играетъ въ комедіи молодыхъ крестьянъ, третьихъ слугъ, поетъ въ операхъ разныя роли. Пѣвицы: Авдотья Михайлова, играетъ въ трагедіи молодыхъ, а въ комедіи первыхъ и вторыхъ любовницъ и поетъ тѣ же роли въ операхъ. Катерина Баранова, поетъ въ операхъ всѣ первыя партіи и играетъ въ комедіи молодыхъ любовницъ, Анна Крутицкая играетъ первыхъ и вторыхъ субретокъ и поетъ нѣкоторыя роли. Анна Милевская играетъ въ трагедіи главныхъ наперсницъ, въ комедіи—любовницъ, поетъ разныя партіи. Прасковья Черникова играетъ въ трагедіи наперсницъ, въ комедіи—старухъ, поетъ тѣ же роли.

Въ этомъ спискѣ нѣтъ главной оперной артистки конца 18-го и начала 19-го вѣка, выступившей нѣсколько позже на сцену и прославившейся съ 1791 г.—Е. С. Сандуновой, о которой упоминалось выше, въ біографіи Винцента Мартини. Любопытная біографія этой талантливой артистки, въ общихъ чертахъ, слѣдующая.

Елизавета Семеновна Сандунова, въ дѣвичествѣ Уранова, родилась въ 1777 г., образованіе получила въ театральной школѣ, основанной директоромъ театра В. И. Бибиковымъ. Надѣленная отъ природы рѣдкимъ голосомъ (mezzo-soprano почти въ три октавы), она отличалась и красотою, почему на Лизаньку (воспитанницъ театральной школы, по ихъ существенному, съ точки зрѣнія того времени, ничтожеству, тогда называли уменьшительными именами, безъ фамилій) обратилъ вниманіе могущественный графъ Безбородко. Уранова дебютировала въ роли Амура въ оперѣ Мартини „Діанино древо" и сразу стала любимицей двора и публики. Въ 1791 г., въ Эрмитажѣ, шла одна изъ оперъ Мартини [1]). Лизанька, выйдя на сцену, вмѣсто того, чтобы пѣть, зарыдавъ, протянула руку императрицѣ съ бумагою. По знаку Екатерины, бумагу передалъ директоръ театра Соймоновъ; то была жалоба на Соймонова, препятствовавшаго браку Урановой съ влюбленнымъ въ нее и любимымъ ею актеромъ Сандуновымъ; просительница указывала на то, что препятствія эти ставились въ угоду безстыднымъ видамъ графа Безбородка. Смѣлый поступокъ имѣлъ успѣхъ: на слѣдующій же день Лизанькѣ было объявлено, что она

1) По однимъ даннымъ, это было 17 января или 19 февраля 1791 г., когда шла опера Мартини „Федулъ съ дѣтьми". По другимъ—17 марта 1791 г., когда шла „Рѣдкая вещь".

выпущена изъ театральной школы и должна немедленно вѣнчаться съ Сандуновымъ; приданое назначила ей сама императрица. Такъ какъ графъ Безбородко преслѣдовалъ своими исканіями и замужнюю Уранову, то 2 мая 1794 г. Сандунова, также послѣ оперы „Рѣдкая вещь“, пропѣла насмѣшливый куплетъ, посматривая на ложу своего обожателя, послѣ чего черезъ сутки Сандуновы были уволены въ отставку и уѣхали въ Москву. Здѣсь Сандунова въ 1798 г. поступила въ оперную труппу Медокса, гдѣ имѣла огромный успѣхъ, а съ 1806 г. перешла въ придворную московскую труппу, водворившуюся на мѣстѣ театра Медокса. Съ мужемъ Сандунова не была счастлива; случалось, онъ ее бивалъ, и супруги разошлись въ 1809 г. Огромный репертуаръ Сандуновой заключалъ 232 партіи въ оригинальныхъ и переводныхъ операхъ. Успѣхъ сопровождалъ ее повсюду, но болѣе всего въ операхъ: „Весталка“, „Князь-невидимка“ (Пріята), „Илья-богатырь“ (Русида) и „Старинныя святки“ (Настасья). Въ 1818 г. она получила пенсію въ 4.000 руб. ассигнаціями, въ 1823 г. оставила сцену и скончалась 21 ноября 1826 г.. Въ частной жизни она отличалась удивительнымъ радушіемъ и гостепріимствомъ и много помогала бѣднымъ [1]).

Кромѣ Сандуновой, въ началѣ 19 вѣка пользовались особеннымъ успѣхомъ слѣдующіе пѣвцы и пѣвицы [2]): Крутицкій Антонъ Михайловичъ (род. 1754, ум. 1803; роли въ комическихъ операхъ), Авдотья Воробьева, урожденная Волкова (въ 1788 г. вышла замужъ за Я. С. Воробьева), Воробьевъ Яковъ Степановичъ (род. 1767, ум. 1809; оперный пѣвецъ-буффъ), Самойловъ Василій Михайловичъ (род. 1782, ум. 1839; прекрасный теноръ), Семенова Нимфодора Семеновна (род. 1796, ум. 1876; сестра знаменитой драматической актрисы Екатерины Семеновой, симпатичное лирическое сопрано) и Зловъ Петръ Васильевичъ (род. 1774, ум. 1823; оперный басъ, выступавшій также въ комедіяхъ и драмахъ).

Соціальное положеніе оперныхъ артистовъ 18 вѣка было незавидное.

Для характеристики воззрѣній того времени на участіе въ драматическихъ труппахъ дамъ приводимъ слѣдующую выписку изъ „С.-Петербургскаго Вѣстника“ 1799 г., изъ статьи: „Описаніе театральнаго увеселенія, черезъ французскихъ комедіантовъ Ея Императорскаго Величества представленнаго“. Указавъ, что русскія танцовщицы, съ нѣкоею Аграфеною во главѣ, преуспѣли въ нѣкоторыхъ балетахъ, авторъ статьи замѣчаетъ: „А Аграфена сія—дочь придвор-

1) См. „Русскую поэзію“ С. Венгерова. „Дополненія“, стр. 360.
2) См. Н. Н. Божерянова и Н. Н. Карпова: „Иллюстрированную исторію русскаго театра 19 в.“. С.-Петербургъ. 1903. Отдѣлъ 3-й.

наго истопника, и г-жею Дюшальмонтъ съ г-номъ Де-Серинъи съ другими русскими дѣвицами, по своему великому дарованію, театральному искусству, пѣнію и пляскѣ научены были. А что русскія дѣвицы въ театральномъ увеселеніи участвуютъ, въ семъ ничего порицанія достойнаго не зрится,— да и дѣвицы сіи не дворянскаго происхожденія!"—Послѣдняя оговорка особенно характерна для взглядовъ того времени на сценическую профессію!

Оно и понятно: „русскія" (не пріѣзжія) оперныя труппы вербовались преимущественно изъ крѣпостныхъ людей (какъ бы въ видѣ иронической иллюстраціи къ стиху Мея, „что у пѣсни есть сестра—свобода!"). Эти порядки продолжались до начала XIX вѣка, о чемъ имѣются достовѣрныя свѣдѣнія [1]). Такъ 2 мая 1804 г., по повелѣнію государя (Александра I) состоялась покупка въ дирекцію 36 человѣкъ музыкантовъ вмѣстѣ съ инструментами и нотною библіотекою у вдовы Елены Васильевны Шереметьевой за 50.000 рублей, причемъ продавщица заявила дирекціи о покупаемыхъ людяхъ: „Оные играютъ на роговой музыкѣ въ совершенствѣ, изъ которыхъ 32 играютъ на инструментальной и духовой, въ томъ числѣ два капельмейстера (sic!) и четыре человѣка играютъ на русскихъ рожкахъ съ отмѣннымъ искусствомъ. Всѣ люди очень хорошаго поведенія и молодые, были обучаемы лучшими виртуозами и отъ нихъ имѣютъ одобренія." Въ маѣ 1806 г. дирекція императорскихъ театровъ, опять съ высочайшаго соизволенія, пріобрѣла для Московскаго театра цѣлую труппу актеровъ и оркестръ музыкантовъ отъ помѣщика Столыпина, за 32.000 рублей.—Вѣроятно, крѣпостные, поступая въ собственность дирекціи, не только получали жалованье, но и становились свободными людьми.... Но едва ли!—

Изъ цѣлаго ряда другихъ сценическихъ дѣятелей, имѣвшихъ ближайшее отношеніе къ оперѣ отчетнаго періода, слѣдуетъ упомянуть о капельмейстерахъ Матинскомъ и Ѳоминѣ, а также о декораторѣ Гонзаго, приводившемъ въ восторгъ зрителей конца 18 вѣка; при императорѣ Павлѣ въ объявленіяхъ о постановкѣ балетовъ всегда значилось: „съ декораціями Гонзаго" и надо думать, что тѣ же декораціи ставились и на представленіяхъ оперъ. Петръ Гонзаго, по происхожденію итальянецъ, родомъ изъ Венеціи, былъ вывезенъ въ Россію въ царствованіе императрицы Екатерины II княземъ Юсуповымъ. На службу поступилъ въ 1792 г. въ званіи декоратора придворныхъ театровъ и вскорѣ принялъ участіе въ живописныхъ работахъ по украшенію дворцовыхъ и садовыхъ зданій въ Павловскѣ. Въ 1794 г. былъ избранъ въ „почетные вольные общники" император-

1) См. статью Ник. Финдейзена „Музыка въ русской общественной жизни начала XIX вѣка". Рус. Газ., 1899 г., № 48, стр. 1234.

ской Академіи художествъ, какъ „знаменитый художникъ въ искусствѣ живописи, перспективы и декорацій". а въ 1827 г. получилъ званіе „архитектора 8-го класса". Умеръ 25 іюля 1831 г., въ весьма преклонныхъ лѣтахъ и погребенъ на Волковомъ кладбищѣ въ С.-Петербургѣ [1]). Въ Венеціи декораціи Гонзаго (до выѣзда его въ Россію) выставлялись во время карнавала, какъ образцы возможнаго совершенства сценической живописи, а о декораціи „деревни" въ Павловскѣ нѣкто въ 1815 г. (въ „письмахъ къ другу", въ „Русскомъ Вѣстникѣ" Глинки) писалъ: „Я пришелъ за Розовый павильонъ и увидѣлъ прекрасную деревню съ церковью, господскимъ домомъ и трактиромъ. Я видѣлъ крестьянскія избы; видѣлъ свѣтлицы съ теремами и расписными окнами, видѣлъ между ними плетни и заборы, за которыми зеленѣли гряды и садики. Въ разныхъ мѣстахъ показывались кучи соломы, скирды сѣна и пр., только людей что-то не видно было. Можетъ быть, думалъ я, они на работѣ. Увѣренный въ существованіи того, что мнѣ представлялось, шелъ я далѣе и далѣе впередъ. Но вдругъ въ глазахъ моихъ началось дѣлаться какое-то странное измѣненіе; казалось, что какая-то невидимая завѣса спускалась на всѣ предметы и поглащала ихъ отъ взора. Чѣмъ ближе я подходилъ, тѣмъ болѣе исчезало очарованіе; все, что видно было выдавшимся впередъ, поспѣшно отодвигалось назадъ, выпуклости исчезали, цвѣта блѣднѣли, тѣни рѣдѣли, оттѣнки сглаживались. Еще нѣсколько шаговъ—и я увидѣлъ натянутый холстъ, на которомъ Гонзаго нарисовалъ деревню; десять разъ я подходилъ къ самой декораціи и не находилъ ничего, десять разъ отступалъ на нѣсколько саженъ назадъ и видѣлъ опять все!... Наконецъ я разсорился съ своими глазами, голова закружилась, и я поспѣшилъ уйти изъ этой области очарованій и волшебства"....

Теперь—нѣсколько словъ объ оперныхъ школахъ второй половины 18 вѣка. Такъ какъ спеціальныхъ оперныхъ школъ нѣтъ на Руси и понынѣ (1903 г.), то рѣчь идетъ, очевидно, о музыкально-педагогическихъ учрежденіяхъ такъ или иначе прикосновенныхъ къ оперной педагогикѣ.

Въ Москвѣ, въ 1758 г., существовала, при императорскомъ университетѣ, драматическая школа, учрежденная Н. Н. Мелиссино, въ которой воспитанники и воспитанницы изъ разночинцевъ обучались пѣнію, музыкѣ и драматическому искусству.

Въ Петербургѣ мѣстомъ обученія драматическаго искусства былъ кадетскій корпусъ. По именному высочайшему указу 14 марта 1752 г., стали обучаться въ кадетскомъ корпусѣ драматическому искусству пѣвчіе: Петръ Власьевъ,

1) См. статью Н. Божерянова: „Декораторъ Гонзаго", въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ 1899—1900 гг.". С.-Петербургъ, 1900 г.

Павелъ Ивановъ, Өедоръ Максимовъ, Лука Ивановъ, Григорій Емельяновъ, Кузьма Лукьяновъ и Евстафій Григорьевъ; велѣно было содержать ихъ „во всемъ противъ кадетъ" (т. е. наравнѣ съ кадетами), „но только вмѣсто мундира сдѣлать изъ дикаго одинаковаго сукна платье того же цвѣта и подбоя съ шелковыми и гарусными петлями и пуговицами, шляпы съ золотымъ позументомъ, да каждому по одной парѣ чулокъ гарусныхъ съ двумя парами башмаковъ, а бѣлье и на рубашки и манишки онымъ давать противъ кадетъ, а шпагъ и прочей амуниціи не давать".

Въ 1779 г. въ С.-Петербургѣ было учреждено, по плану директора театра В. И. Бибикова, уже заправское театральное училище [1]). Согласно „Высочайше утвержденному положенію 12 іюля 1783 г.", въ училищѣ преподавались также музыка и пѣніе. Учителями пѣнія были: съ 1786 г. — Борги и Антоній Сапіэнца (съ 1783 г. до 1785 г., когда онъ былъ уволенъ за то, что былъ „въ преподаваемыхъ имъ наставленіяхъ усмотрѣнъ не совершенно свѣдущимъ"; обратно былъ принятъ на службу въ 1795 г.—вѣроятно потому, что лучшихъ не нашлось) [2]). Другими учителями пѣнія были въ училищѣ: Мопарелли (обучалъ „пѣнію и вокальной музыкѣ" въ 1785—1786 гг.), извѣстный Винцентъ Мартини (пѣніе; 1790—1794 гг.), композиторъ Евстигнѣй Өоминъ (пѣніе; 1797—1800 гг.), Степанъ Ивановичъ Давыдовъ (приглашенъ былъ „для музыки и пѣнія и для сочиненія разныхъ музыкальныхъ пьесъ", съ 1800 г.). Въ школѣ преподавали также игру на разныхъ музыкальныхъ инструментахъ; съ 1784 г. „музыкѣ на клавирѣ" и „списыванію нотъ" [3]) обучалъ извѣстный Іоганъ Прачъ, собиратель русскихъ народныхъ пѣсенъ и арранжировщикъ „Февея" Пашкевича „для клавиръ съ голосами". Учащихся въ 1779 г. было 30, въ 1783 г.—64. Въ 1800 г. директоръ театровъ Нарышкинъ постановилъ, чтобы въ школѣ всегда состояло 50 человѣкъ обоего пола. Поступали въ школу больше дѣти служащихъ при театрѣ, но встрѣчались и крѣпостные. Училище было закрытое: воспитывающіеся жили въ немъ на полномъ содержаніи. Училище выпустило, между прочими, двухъ извѣстныхъ оперныхъ пѣвицъ конца 18 вѣка: Марію и Настасью Айвазовыхъ (онѣ же считались и драматическими артистками).

Объ этой театральной школѣ Зауервейдъ (въ упоминавшемся любопытномъ журналѣ „Russische Theatralien" 1784 г.) говоритъ слѣдующее: „Театральная школа состоитъ изъ 50-ти дѣтей обоего пола, которыя живутъ въ особо для того устроенномъ удобномъ домѣ подъ присмотромъ одной женщины (теперь—г-жи Цеттлеръ). Они имѣютъ эконома, поль-

1) См. статью С. Свѣтлова: „Театральное училище въ 18 столѣтіи", въ „Библіотекѣ театра и искусства", 1902 г., томъ 3-й, вып. 1-й.
2) О немъ см. во 2-й главѣ этой книги.
3) Ноты (печатныя) были тогда такъ дороги, что нотная переписка процвѣтала.

зуются продовольствіемъ и прислугою, и обучаются какъ танцамъ, музыкѣ и драматическому искусству, такъ и рисованію, и прочимъ необходимымъ для актера искусствамъ и наукамъ. Кто къ чему наиболѣе способенъ, тому его и обучаютъ по преимуществу, пока онъ не станетъ взрослымъ и способнымъ къ дѣлу. Тогда онъ получаетъ жалованье, и это по здѣшнему выраженію называется быть выпущеннымъ. Есть въ школѣ (и по большей части) сверхкомплектные ученики. Эти получаютъ только столъ и жилище, а о платьѣ и стиркѣ бѣлья должны заботиться, до ихъ выпуска, родители или родственники. Для обученія музыкѣ, воспитанники раздѣлены между разными учителями, которые и учатъ ихъ у себя на дому. Школа пѣнія—въ помѣщеніи воспитанниковъ, гдѣ часто для упражненія ихъ устраиваются небольшіе концерты подъ управленіемъ г. Поморскаго (вторая скрипка оркестра; дирижеръ русскихъ оперъ). Тамъ же есть и маленькая сцена, на которой часто ставятся драматическія представленія, балеты и т. п. Г. Дмитревскій прилагаетъ много заботъ и стараній въ обученіи воспитанниковъ драматическому искусству."—

Въ заключеніе нашего обзора исторіи русской оперы за 1674—1800 гг., окинемъ бѣглымъ взглядомъ весь этотъ первый періодъ исторіи русской оперы. Она развивается медленно, за первые 125 лѣтъ своего существованія, но закономѣрно. Царь Алексѣй Михайловичъ разбиваетъ средневѣково-московскій предразсудокъ—мнѣніе о музыкѣ и театрѣ, какъ „бѣсовской потѣхѣ" и пріучаетъ Русь мириться съ самымъ фактомъ существованія оперы. Петръ Великій отвоевываетъ театру и оперѣ почетное мѣсто—въ московскомъ Кремлѣ. Императрица Анна Іоанновна хлопочетъ уже о правильной постановкѣ opернаго дѣла на Руси—и приглашаетъ Арайю. Съ 1735 г. развитіе русской оперы идетъ впередъ быстрыми шагами. Съ легкой руки Тредіаковскаго, вырабатывается привычка слушать иностранную оперу на родномъ языкѣ. Пріѣзжіе композиторы начинаютъ писать свою музыку на оригинальныя русскія либретто (Мартини, Сарти). Мало по малу появляются и природные русскіе композиторы, вводящіе въ русскую оперу русскую народную мелодію (Ѳоминъ, Матинскій, Пашкевичъ). Требованія націонализма все повышаются, появляются новые, талантливые артисты-исполнители (Сандунова), иностранцы все съ большимъ вниманіемъ относятся къ вѣяніямъ времени—и вотъ, въ началѣ 19 вѣка, итальянецъ Кавосъ вмѣстѣ съ русскимъ Верстовскимъ, съ одинаковымъ почти рвеніемъ къ „русскости", являются предшественниками великаго Глинки! Эта закономѣрность является залогомъ правильнаго и долговременнаго пути развитія, предстоящаго русской оперѣ.

Музыка перваго столѣтія существованія этой оперы не

удовлетворяетъ насъ, людей начала XX вѣка. Мы хотѣли бы слышать въ этой музыкѣ радостные вопли петровскихъ и екатерининскихъ побѣдъ, идиллію присоединеннаго Крыма, стоны раздираемой на части Польши, ужасъ великой французской революціи, отголоски пламенной музы Державина.... и не слышимъ этихъ могучихъ звуковъ! Но исторически-настроенный слухъ, даже и въ скромныхъ, тихихъ напѣвахъ старой русской оперы перваго періода, слышитъ трепетъ золотыхъ крыльевъ духа цивилизаціи, освобождающаго старую Русь отъ оковъ непригляднoй дѣйствительности!

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Второй періодъ (1800—1835 гг.): Кавосъ. Верстовскій и др.

Романтизмъ въ оперѣ, какъ новое вѣяніе 19-го вѣка. Сборная опера „Леста или днѣпровская русалка“, какъ знаменіе времени. Кавосъ: біографія и оцѣнка его дѣятельности. „Иванъ Сусанинъ“ (1815 г.) Кавоса. Верстовскій: его жизнь и творчество. „Аскольдова могила“ (1835 г.) и мнѣніе о ней Сѣрова. Другія пять оперъ Верстовскаго: „Панъ Твардовскій“, „Вадимъ“, „Тоска по родинѣ“, „Чурова долина“ и „Громобой“. Алфавитный списокъ другихъ композиторовъ отчетнаго періода по тремъ рубрикамъ, указаннымъ въ заголовкѣ 1-й главы этого сочиненія. Либреттисты: князь Шаховской, Загоскинъ и Державинъ. Театры и оперные пѣвцы отчетнаго періода.

Если сравнивать отношеніе страстности въ музыкѣ къ темпераменту въ жизни, то можно вывести законъ объ обратной пропорціональности этихъ двухъ видовъ эмоцій: чѣмъ бурнѣе и разнузданнѣе кипятъ страсти въ обществѣ, тѣмъ мягче и сдержаннѣе звучитъ музыка того же историческаго періода и, наоборотъ, чѣмъ спокойнѣе и культурнѣе дѣйствительная жизнь, тѣмъ тревожнѣе и страстнѣе музыка носителей этой жизни. Такъ и должно быть: музыка—языкъ внутренней души, а то, что называется „душою“, принижается и затихаетъ въ буряхъ внѣшней суеты и тревоги (и наоборотъ); названный законъ коренится въ глубочайшихъ нѣдрахъ бытія — тамъ, гдѣ происходитъ вѣчная борьба или вѣчная игра духовныхъ и матеріальныхъ первоосновъ всего сущаго, Ормузда и Аримана, вѣчно-божескаго и вѣчно-демоническаго.... Неудивительно поэтому, что музыка конца 19 вѣка (напримѣръ, Рихарда Вагнера, Чайковскаго въ „Патетической симфоніи“ и др.) такъ рѣзко отличается отъ музыки конца 18 вѣка (напримѣръ, Моцарта или Гайдна)—хотя тревожные до дикости, растерзанные и истерическіе вскрики и вопли Вагнера и Чайковскаго современны спокойному и культурному періоду исторіи, а тихія и мирныя, съ танцовальнымъ складомъ, мелодіи Гайдна и Моцарта, современны эпохѣ великой французской революціи!

Впрочемъ, названный законъ до такой степени всеобщъ и могучъ, что наличность его замѣтна и при сравненіи музыки двухъ ближайшихъ, сосѣднихъ другъ другу, музыкально-историческихъ періодовъ. Начало 19-го вѣка на Руси, совпадающее съ воцареніемъ молодого и мягкосердаго Александра Перваго, не можетъ быть сравнено, по силѣ страстей, сви-

рѣпствовавшихъ въ обществѣ, съ концомъ 18 вѣка, потрясеннаго побѣдами Екатерины, отголосками великой французской революціи и крайне неспокойнымъ, со стороны внутренней политики, хотя и недолгимъ царствованіемъ императора Павла Перваго,—а между тѣмъ именно въ это, сравнительно культурное (за исключеніемъ недолгаго, хотя и великаго бѣдствія отечественной войны 1812 г.), время, въ оперную музыку врывается мощная волна романтизма и фантастики, обусловливающая новый складъ оперы, невѣдомый оперѣ конца 18 вѣка.

Эти перемѣны въ оперной музыкѣ отчетнаго періода (1800—1835 гг.) тѣсно связаны съ именами Кавоса и Верстовскаго.

Однако появленіе новаго, романтическаго элемента въ музыкѣ Кавоса и Верстовскаго необъяснимо безъ указанія на одну „сборную", такъ сказать, оперу, о музыкѣ которой говорится ниже, въ приводимой мною цитатѣ изъ Сѣрова. Я говорю объ оперѣ, написанной разными авторами и разными композиторами отчетнаго періода; называлась она: „Леста или днѣпровская русалка".

Эта „Леста" передѣлана изъ либретто маленькой оперы Фердинанда Кауэра (1751—1831 гг.), „Donauweibchen". Текстъ трехъ первыхъ „частей" ея написанъ Н. С. Краснопольскимъ, 4-й—княземъ Шаховскимъ. Онѣ впервые шли въ С.-Петербургѣ: 1-я—20 октября 1803 г., 2-я—5 мая 1804 г., 3-я часть—25 октября 1805 г. и 4-я—въ 1807 г. Въ каждой части было по три дѣйствія; любопытная русская „тетралогія!" По поводу постановки 3-й части этой прабабушки „Русалки" Даргомыжскаго современники писали [1]):

„Первая часть сей оперы была представлена въ первый разъ въ Москвѣ, въ 1804 г. Она такъ понравилась публикѣ, что и старый, и малый должны были видѣть „Русалку". Аріи изъ „Русалки" напѣвались всѣми; бальная музыка заимствовалась изъ „Русалки"; на дѣтскихъ балахъ, бывшихъ въ большой модѣ, прелестные па, сочиненія г. Іогеля, танцовались подъ извѣстные мотивы: „Приди въ чертогъ ко мнѣ златой" и „Полно же вздорить, начните плясать". Учителя на фортепіано обязаны были доставлять барышнямъ „Tema con variazioni" изъ „Русалки"; даже лакей, который, гуляя подъ качелями, дѣлалъ привѣтствіе разрумяненной красавицѣ своего сословія, получалъ отъ нея въ отвѣтъ: „Мужчины на свѣтѣ, какъ мухи, къ намъ льнутъ (имѣя въ предметѣ, чтобъ насъ обмануть")…. Эта слава Днѣпровской Нимфы очень понятна. Опера веселила публику—слѣдовательно, должна была ей нравиться."

Въ своей книгѣ „Подделка „Русалки" Пушкина" (1900 г.)

1) Въ „Телеграфѣ" 1829 г. Выписка помѣщена въ „Исторіи русской литературы 19 столѣтія" Н. Энгельгардта, т. 1-й, С.-Петербургъ, 1902 г., стр. 118.

А. С. Суворинъ дѣлаетъ интересное сопоставленіе „Лесты" съ „Русалкой" Пушкина (положенною въ основу либретто оперы Даргомыжскаго):

„Если освободить эту оперетку отъ переодѣваній и всякой чертовщины, то увидимъ, что основа этой „Лесты, днѣпровской русалки" совершенно та же, что и пушкинской „Русалки". Дѣйствіе „Лесты" начинается на берегу Днѣпра. Видостанъ, князь полоцкій, ѣдетъ со своею свитою къ своей невѣстѣ Милославѣ, дочери Славомысла, князя черногорскаго. По дорогѣ Видостанъ охотится на медвѣдя, который, спасаясь отъ его преслѣдованія, бросается въ Днѣпръ. Раздается громъ и „являются въ волнахъ рѣки плавающія Леста и Лида (русалочки")…. Русалки исчезаютъ, заслышавъ роги охотниковъ. Видостанъ садится подъ дерево въ размышленіи. Раздается пріятное (sic!) пѣніе Лесты:

„Приди въ чертогъ ко мнѣ златой,
Приди, о князь ты мой драгой;
Тамъ всѣ пріятства соберешь,
Невѣсту милую найдешь." [1])

Видостанъ, колеблясь между Лестой и Милославой, постоянно скучаетъ то по одной, то по другой. Онъ бродитъ по берегу Днѣпра въ такой же меланхоліи, какъ князь у Пушкина, распѣвающій (у Даргомыжскаго) каватину „Здѣсь все мнѣ на память приводитъ былое". Видостанъ поетъ:

„О мѣста, мѣста пріятны!
Къ вамъ въ печали прихожу.
Здѣсь мои вамъ стоны внятны,
Здѣсь утѣхи нахожу."

И, какъ у Пушкина—князя, такъ Видостана ищутъ охотники, „чтобы успокоить княгиню."

Словомъ, „Леста" вводила русскаго опернаго меломана въ фантастическій міръ романтики; успѣхъ оперы сильно повліялъ на направленіе опернаго творчества Кавоса и Верстовскаго въ сторону сказочности и романтизма.

Катеринъ Альбертовичъ Кавосъ (Cattarino Cavos) родился въ 1776 г. въ Венеціи. Отецъ его былъ директоромъ театра Ла-Феличе и съ раннихъ поръ сталъ учить сына музыкѣ; уже въ 1786 г. 12-лѣтній Кавосъ (ученикъ опернаго композитора Франческо Бьянки) могъ привѣтствовать посѣщеніе театра императоромъ Леопольдомъ II кантатою собственнаго сочиненія. Въ 1790 г. 14-лѣтній Кавосъ получилъ, по конкурсу, мѣсто органиста въ соборѣ св. Марка, но добровольно предоставилъ это мѣсто одному престарѣлому и бѣдному конкурренту. Затѣмъ былъ репетиторомъ при опер-

1) Пушкинъ, кстати говоря, въ „Евгеніи Онѣгинѣ" подразумѣваетъ именно „Лесту или днѣпровскую русалку", говоря объ уѣздной барышнѣ:

„И запищитъ она—Богъ мой!—
„Приди въ чертогъ ко мнѣ златой"!"

ной труппѣ отца, капельмейстеромъ и балетнымъ композиторомъ въ Падуѣ и учителемъ музыки въ Венеціи. Нѣкто Казасси, набиравшій въ Италіи труппу для частной итальянской оперы въ Петербургѣ [1]), пригласилъ въ нее Кавоса, который, въ 1797 г., прибылъ въ Россію. Вскорѣ по пріѣздѣ, молодой композиторъ отличился тѣмъ, что написалъ арію для пѣвца почти безъ голоса; выбравъ въ діапазонѣ пѣвца самую чистую и лучшую ноту, онъ на ней основалъ цѣлую пьесу, и арія понравилась. Вскорѣ итальянская опера, въ которой Кавосъ былъ капельмейстеромъ, была распущена (императоромъ Павломъ I, не долюбливавшимъ музыки), но Кавосъ обратилъ на себя вниманіе и уже осенью 1798 г. принятъ былъ на службу въ императорскіе театры, а весною 1799 г. назначенъ былъ капельмейстеромъ. Съ 1803 г. онъ состоялъ капельмейстеромъ двухъ оперъ, русской и итальянской (вновь появившейся при императорѣ Александрѣ I), а также учителемъ „музыки и пѣнія“ въ театральномъ училищѣ. Одновременно онъ долженъ былъ сочинять музыку сразу для трехъ труппъ: русской, итальянской и французской. Такъ какъ въ послѣдніе годы 18 вѣка въ С.-Петербургѣ въ моду стала входить французская музыка (оперы Буальдье, Паэра и др.), то Кавосъ началъ писать музыку для французскихъ оперетокъ; изъ нихъ оперетка „Les trois bossus“ была переведена и на русскій языкъ (см. ниже). Появленіе Дидло (Didelot) выдвинуло Кавоса; Дидло составлялъ блестящіе балеты, а Кавосъ писалъ къ нимъ музыку. Но болѣе балетовъ извѣстность Кавоса упрочила опера „Les trois sultanes“, главную роль въ которой исполняла знаменитая въ свое время Филлисъ. Успѣхъ фантастической „Русалки“ Кауэра открылъ глаза Кавоса: онъ понялъ, чего желаетъ публика и сталъ писать оперы нѣсколько романтическаго склада, стараясь, въ то же время, удовлетворить и спросу на музыкальный національзмъ. Мало по малу Кавосъ сталъ сосредоточивать свою дѣятельность на одномъ русскомъ оперномъ театрѣ: съ 1806 г. за нимъ осталось управленіе одною русскою оперою (съ прежнимъ обязательствомъ поставлять музыку для всѣхъ трехъ оперныхъ труппъ). 5 мая 1804 г. въ Петербургѣ шла съ большимъ успѣхомъ 2-я часть упоминавшейся „Лесты, днѣпровской русалки“, съ музыкою Кавоса и Давыдова. 5 мая 1805 г. на придворномъ театрѣ шла первая опера Кавоса, написанная уже безъ сотрудничества, на русскій текстъ (либретто Лифанова): „Князь-невидимка или Личарда-волшебникъ“, въ 4 актахъ. Опера чрезвычайно понравилась. За нею слѣдовали слѣдующія оперы и оперетты-водевили Кавоса: „Бѣглецъ отъ невѣсты“, въ трехъ актахъ, либретто кн. Шаховскаго, первое представленіе—18 апрѣля

1) То была труппа Астаритты (см. 1-ю главу), приглашенная директоромъ императорскихъ театровъ, княземъ Н. Юсуповымъ.

1806 г.; „Илья-богатырь", либретто И. А. Крылова, въ 4 актахъ — 31 декабря 1806 г.; „Три брата-горбуна", либретто самого Кавоса, переводъ Лукницкаго, въ 1 актѣ—15 апрѣля 1808 г.; „Казакъ-стихотворецъ", въ 1 актѣ — 15 мая 1812 г. (либретто Шаховского); въ сотрудничествѣ съ Буланомъ— „Крестьяне или встрѣча незваныхъ", либретто Дамскаго, въ 2 актахъ — 23 апрѣля 1814 г.; „Откупщикъ Бражкинъ", въ 2 актахъ—17 февраля 1815 г. (собственно говоря, лишь музыка къ названной комедіи Шаховского); „Иванъ Сусанинъ", въ 2 актахъ (либретто Шаховского) — 19 октября 1815 г.; „Вавилонскія развалины", въ 3 акта-хъ—6 ноября 1818 г.; въ сотрудничествѣ съ Антонолини—„Добрыня Никитичъ", въ 3 актахъ — 25 ноября 1818 г.; въ сотрудничествѣ съ тѣмъ же Антонолини—„Жаръ-птица" въ 3 актахъ—6 ноября 1822 г.; „Свѣтлана", либретто Жуковскаго, въ 2 актахъ—29 декабря 1822 г.; „Юность Іоанна III", либретто Зотова, въ 5 актахъ— 12 февраля 1823 г.; „Генія и Турбіель", въ 3 актахъ—2 ноября 1828 г.; въ сотрудничествѣ съ Ленгардомъ — „Пьемонтскія горы или взорванный Чортовъ мостъ", въ 3 актахъ—16 октября 1825 г.; въ сотрудничествѣ съ Антонолини — „Мирослава или костеръ смерти", либретто Шелехова—въ 1827 г. Въ списокъ этотъ не вошли оперы на французскіе и итальянскіе тексты, оставшіеся безъ перевода; общее число оперъ и водевилей-оперетокъ, написанныхъ Кавосомъ, достигаетъ 30. Успѣхи Кавоса начались съ „Князя-невидимки", музыка котораго поразила всѣхъ свѣжестью; особенно нравились интродукція, дуэтъ „Коль назначено судьбою" и тріо. „Илья-богатырь" былъ первою, вполнѣ сознательною, попыткою создать русскую національную оперу. Въ продолженіе двадцати лѣтъ эта опера была необходимою принадлежностью всѣхъ оффиціальныхъ торжествъ; арія „Побѣда, побѣда русскому герою!" производила восторгъ; очень нравились арія Зломеки, дышащая энергіею и силою, и вся роль Пріяты, исполненная прелести и граціи, а также квартетъ и драматическій финалъ 3-го акта.... Но всѣ музыкальныя достоинства оперъ Кавоса остались бы втунѣ, если бы на помощь къ композитору не пришелъ прекрасный либреттистъ, князь Шаховской. Высшій кругъ нашего общества мало посѣщалъ русскій театръ, а князь умѣлъ привлекать публику изъ разныхъ кружковъ. „Жаръ-птица" имѣла продолжительный успѣхъ, возросшій до энтузіазма въ наиболѣе народной изъ оперъ Кавоса, въ „Иванѣ Сусанинѣ" (либретто князя Шаховского).... Въ 1811—29 гг. Кавосъ былъ учителемъ музыки въ Смольномъ институтѣ, въ 1821 г. сдѣлался инспекторомъ, а въ 1832 г.—директоромъ всѣхъ оперныхъ оркестровъ. Постепенно повышаясь, жалованье его дошло, въ 1832 г., до 21.000 рублей. Послѣднею оперою даровитаго композитора была „Новая суматоха", музыкальное pasticcio, попури изъ

разныхъ авторовъ, имѣвшее временный успѣхъ [1]). Кавосъ былъ замѣчательный учитель пѣнія и прекрасный дирижеръ оркестра. Весною 1840 г. онъ заболѣлъ и получилъ первый заграничный отпускъ, но не успѣлъ имъ воспользоваться: онъ скончался 28 апрѣля 1840 г. въ С.-Петербургѣ. Русскіе артисты пѣли на его похоронахъ „реквіемъ“ Керубини и провожали до могилы со слезами. — Кавосъ былъ средняго роста, съ южнымъ типомъ, въ жестахъ и разговорахъ проявлялъ темпераментъ итальянца. Трогательно безкорыстное вниманіе Кавоса къ оперѣ конкуррента, къ „Жизни за Царя“ Глинки, которая разучивалась подъ руководствомъ Кавоса.

Заимствую изъ „Воспоминаній“ Ю. Арнольда (Москва, 1892 г., выпускъ 2-й, стр. 130 и слѣд.) характеристику Кавоса, относящуюся къ послѣднимъ годамъ жизни композитора:

„Катерину Альбертовичу Кавосу въ 1836 г. стукнуло уже за 60 лѣтъ, но онъ былъ бодръ не по лѣтамъ своимъ, энергиченъ и неутомимо дѣятеленъ: въ 9 часовъ утра ровно онъ сидѣлъ уже за фортепіано въ репетиціонной залѣ, чтобы проходить партіи съ солистами, а въ 1-мъ часу стоялъ уже за дирижерскимъ пюпитромъ для оркестровыхъ репетицій. Когда послѣднія оканчивались раньше обыкновеннаго, то, хоть на полчасика, а непремѣнно занимался онъ съ кѣмъ-нибудь еще изъ солистовъ или солистокъ. Въ исходѣ 5-го часа отправлялся онъ для изустнаго доклада къ директору театровъ, а въ половинѣ 6-го пріѣзжалъ домой и тотчасъ же садился обѣдать. Потомъ, вздремнувъ въ креслѣ на полчаса, переодѣвался, и пунктуально въ 7 часовъ его можно было уже встрѣтить въ театрѣ за кулисами, контролирующаго свою пѣвческую армію на счетъ состоянія голосовъ и дающаго то одному, то другому послѣдніе еще совѣты и наставленія. Въ тѣ же вечера, когда не было оперныхъ представленій, онъ занимался часа три съ солистами. И такъ весь круглый годъ, одинъ день, какъ другой!

Исключенія были рѣдки; а именно, только въ дни рожденія его самого, да его дѣтей, — разумѣется, если дни эти совпадали съ таковыми днями, въ каковые не бывало опернаго представленія. Тогда у Кавосовъ собирались друзья дома и обѣдъ начался [2]) въ 6 часовъ, и оканчиваніемъ „симпозіона“ не торопились; бывало, мы просиживали за вкусными итальянскими блюдами и за добрымъ, не фальсифицированнымъ „vino nero“ (чернымъ виномъ, т. е. темно-

1) Такъ пишетъ А. П. Рубецъ. По списку же В. Стасова, „Новая суматоха“ (либретто Шаховского), съ музыкою разныхъ авторовъ, въ 1 актѣ, исполнялась въ Петербургѣ 21 сентября 1820 г. — Дополняю списокъ пьесъ, къ которымъ Кавосъ писалъ музыкальныя нумера, слѣдующими заголовками: водевиль Шаховского „Любовная почта“ (1806 г.); переводная комедія „Мнимый невидимка“ (1813 г.; пьесы и передѣлки кн. Шаховского 1820-хъ гг.: „Александръ и Софія“, „Соколъ князя Ярослава“, „Ивангоэ“, „Буря, „Женщина-лунатикъ“, „Фингалъ“ (драматическая поэма), „Аристофанъ“ и „Керимъ-Гирей“, а также: „Семела“ Жандра (1832 г.), „Давидъ Теньерсъ“ неизвѣстнаго автора (1832 г., Москва) и др.

2) То есть: начинался.

фіолетоваго цвѣта, какъ почти всѣ сорта винъ въ верхней Италіи) до 9-ти часовъ вечера.... У Катерина Альбертовича, который давно уже овдовѣлъ, было двое сыновей, Альбертъ и Джованни, и дочь Стефанія. Альбертъ, красивый мущина лѣтъ 42-хъ или 43-хъ, былъ извѣстнымъ зодчимъ и ознаменовалъ себя около того времени перестройкою Большихъ театровъ въ Петербургѣ и Москвѣ. Состоя архитекторомъ при пажескомъ корпусѣ, онъ пользовался въ зданіяхъ послѣдняго хорошимъ помѣщеніемъ, въ которомъ и жило все семейство Кавосовъ....

Катеринъ Альбертовичъ, какъ истый итальянецъ, любилъ вкусно покушать и былъ тонкимъ знатокомъ сего дѣла, но соблюдалъ въ ѣдѣ и въ питьѣ всегда должную умѣренность; предпочиталъ же онъ, конечно, столъ итальянскій и родное свое „vino nero". Не разъ сказывалъ онъ мнѣ, что, за исключеніемъ чая, онъ во всю жизнь ни единаго глотка воды и въ ротъ не бралъ: perch'è cosa snaturale, insoffribile e nocevole („ибо это противуестественно, невыносимо и вредно")!

Къ своимъ подчиненнымъ онъ относился съ добрымъ сочувствіемъ, а для солистовъ и солистокъ онъ всегда высказывалъ себя истиннымъ отцомъ, и они всѣ были сердечно къ нему привязаны."

Объ отношеніяхъ Кавоса къ подчиненнымъ Ю. Арнольдъ въ тѣхъ же „Воспоминаніяхъ" (вып. 2-й, стр. 124) говоритъ еще слѣдующее:

„О тѣхъ дружно-коллегіальныхъ, почти родственныхъ между собою отношеніяхъ, какія въ то время господствовали между членами русской оперной труппы, да о той по истинѣ патріархальной связи, которая существовала между милѣйшимъ старикомъ-капельмейстеромъ (Кавосомъ) и его carissimi figliuoli („милѣйшими дѣтками"), нынѣ даже и всякое понятіе исчезло. Дружно-коллегіальныя тѣ отношенія, однако же, отнюдь не выражались безцеремонною, тривіальною интимностью въ обхожденіи; напротивъ того, въ кругу тогдашнихъ артистовъ господствовали тонъ и манеры образованнаго общества, и въ особенности, въ обхожденіи съ дамами."

Объ отношеніи же Кавоса къ оперѣ соперника, Глинки, Ю. Арнольдъ въ „Воспоминаніяхъ" (вып. 2-й, стр. 130) сообщаетъ слѣдующее:

„Въ маѣ мѣсяцѣ (1836 г.) мнѣ старикъ Кавосъ сообщилъ:—Eh bien, caro figliuolo mio, nous aurons pour l'automne un nouvel opéra à monter: „La mort pour le tzar" de M-r Glinka! (То есть: „Ну-съ, милый мой сынокъ, у насъ есть новая опера, для постановки ея осенью: „Смерть за царя" [1]) г-на Глинки").

---

1) Ю. Арнольдъ поясняетъ: „Опера первоначально, дѣйствительно, была озаглавлена этимъ названіемъ. Переименована она была по приказанію Государя Императора."

— Et quel en est le sujet? („А на какой она сюжетъ?")— спросилъ я.

— Le même que traite mon opéra à moi „Ivan Soussanine." („На тотъ же, который трактованъ въ моей собственной оперѣ „Иванъ Сусанинъ").

— Et vous, M-r Cavos, vous l'avez protégé? („И вы сами, г. Кавосъ, протежировали ей?") — удивился я, слышавъ довольно часто про обычный характеръ итальянскихъ музыкантовъ.

Кавосъ добродушно засмѣялся.

— Tout a son temps, figliuolo mio! Les vieux doivent toujours céder la place aux plus jeunes. („Всему свое время, мой сынокъ! Старики должны всегда уступать мѣсто тѣмъ, кто моложе"). E poi, — продолжалъ онъ — la sua musica è effettivamente migliore della mia, e tanto più che dimostra un carattere veramente nazionale! („И къ тому же, его музыка, дѣйствительно, лучше моей — тѣмъ болѣе, что выказываетъ характеръ истинно-національный!").

Если я прежде любилъ и уважалъ Кавоса, — замѣчаетъ по этому поводу Ю. Арнольдъ,—то эта рѣдкая, благородная черта композитора невольно заставила меня еще болѣе благоговѣть передъ нимъ.... Извѣстно, что директоръ императорскихъ театровъ А. М. Гедеоновъ долго воспротивлялся принятію оперы Глинки, но, дабы самому не шокировать вліятельныхъ друзей Глинки (В. А. Жуковскаго и гр. Мих. Юр. Віельгорскаго), онъ хотѣлъ свалить вину на другого. Для этой цѣли г. Гедеоновъ на сей разъ придерживался строгости театральнаго устава и передалъ оперу Глинки на разсмотрѣніе и рѣшеніе капельмейстера, расчитывая на то, что Кавосъ отвергнетъ сочиненіе, долженствовавшее вытѣснить собственную оперу Кавоса. Но вышло не такъ, какъ расчитывалъ г. Гедеоновъ."

Сѣровъ [1]) характеризуетъ музыкальную заслугу Кавоса въ исторіи русской оперы слѣдующимъ образомъ:

„Это былъ отличный техникъ по дирижерской части; славно зналъ и оркестръ и голоса, умѣлъ уладить все такъ ловко съ практической стороны, что артисты, даже безголосые, преисправно занимали свои роли въ операхъ и что произведенія большого калибра, какъ, напримѣръ, „Весталка" Спонтини, шли на тогдашней петербургской сценѣ ничуть не хуже, чѣмъ на многихъ европейскихъ. И со стороны творчества Кавосу никакъ нельзя отказать въ замѣчательномъ талантѣ. Только,—какъ это всегда бываетъ съ капельмейстерами, каждый божій день разучивающими и исполняющими музыку всѣхъ сортовъ, безъ отдыха и передышки,—въ Кавосѣ „оригинальнаго" и искать было невозможно.

---

[1]) Въ уже упоминавшейся статьѣ „Русланъ и Русланисты", стр. 1679.

Онъ писалъ красиво, ловко для голосовъ и инструментовъ, приноравливался очень къ требованіямъ тогдашней русской публики и не церемонился въ своихъ операхъ „вдохновляться“ то Моцартомъ, то Керубини, то Спонтини, то Мегюлемъ, то Чимарозой и Фіораванти, то русскими пѣснями, переиначивая ихъ въ куплетныя формы русскихъ водевилей,—формы уже „рутинныя“ съ послѣдняго десятилѣтія прошлаго (18-го) вѣка. При Кавосѣ публика русская приходила въ неистовый восторгъ отъ передѣланнаго на россійскіе нравы нѣмецкаго волшебнаго фарса съ площаднаго (вѣнскаго) театра „an der Wien“ — „Das Donau-Weibchen“ (Кауэра) и считала эту вѣнскую фабрикацію за нѣчто свое, народное, увлеченная заглавіемъ: „Леста, днѣпровская русалка“, именами дѣйствующихъ лицъ и кое-какими русскими куплетцами, вставленными въ этотъ полу-балаганный водевиль. „Днѣпровская русалка“, какъ любимѣйшее зрѣлище, разрослась въ цѣлый циклъ изъ четырехъ пьесъ („четыре части“ одной оперы): музыку для нея то прямо брали изъ Вѣны (1-я часть – Кауэра, подражателя Моцарту и Венцелю Мюллеру), то приспособляли у себя дома (партитура одной изъ частей цѣликомъ написана русскимъ, довольно даровитымъ музыкантомъ, Давыдовымъ). Если взять этотъ фактъ въ соображеніе, — получимъ вѣрный масштабъ тогдашняго вкуса, и поймемъ, что и оперы Кавоса въ томъ же родѣ: „Князь Невидимка“, „Илья-Богатырь“, „Жаръ-птица“ — должны были очень удовлетворять тогдашнюю публику.

Вѣроятно, подъ вліяніемъ отлично переданной музыкою семейной драмы въ „Водовозѣ“ Керубини, Кавосъ, на либретто даровитаго князя Шаховского, въ 1811 г. [1]), написалъ своего „Ивана Сусанина“ — русскій „Singspiel“, немножко посерьезнѣе, подраматичнѣе прежнихъ опереттъ-водевилей. Сюжетъ, подъ вліяніемъ тогдашнихъ сладенькихъ идеаловъ, обезображенъ счастливой (!) развязкой. Сусанинъ, въ ту минуту, какъ на него поляки въ лѣсу поднимаютъ оружіе, спасенъ кстати-подоспѣвшимъ бояриномъ съ цѣлымъ отрядомъ русскихъ. Въ заключеніе пьесы, Сусанинъ, веселый и довольный, поетъ моральный куплетецъ:

Пусть злодѣй страшится
И дрожитъ весь вѣкъ;
Долженъ веселиться
Добрый человѣкъ.

И въ „Водовозѣ“ Бульи и Керубини опера оканчивается подобнымъ куплетомъ къ публикѣ! — Несмотря на такую дѣтскость поворота, въ „Сусанинѣ“ Кавоса есть мѣста весьма вѣрно-психологически прочувствованныя, и въ музы-

1) По В. Стасову, „Иванъ Сусанинъ“ впервые поставленъ 19 октября 1815 г.—но, можетъ быть, написанная опера 4 года лежала въ портфелѣ капельмейстера, или писалась въ теченіе 4 лѣтъ, исподволь.

кальной фактурѣ пробивается нѣчто своеобразное, подчасъ весьма близкое къ русскимъ звукамъ.—Вотъ, слѣдовательно, совершилось уже нѣчто въ родѣ перваго шага къ самостоятельной русской музыкѣ на оперной сценѣ."

Къ этой характеристикѣ „Ивана Сусанина" можно прибавить еще слѣдующее. Типы Сусанина, Маши, жениха ея Матвѣя и малолѣтняго сына Сусанина—Алексѣя въ оперѣ Кавоса уже настолько опредѣлились, что Глинкѣ оставалось лишь углубить и дорисовать ихъ; Глинка даже оставилъ то же распредѣленіе голосовъ (басъ, сопрано, теноръ и контральто), какое избралъ Кавосъ, составляя изъ главныхъ персонажей оперы правильный квартетъ солистовъ; въ „Жизни за Царя" измѣнены лишь имена дѣйствующихъ лицъ, кромѣ Сусанина. Лучшія мѣста „Ивана Сусанина": увертюра прекрасной фактуры, дуэтъ Алексѣя и Маши, второго акта, хоръ „Не шумите вѣтры буйные", вполнѣ народнаго пошиба, и кое-что изъ партіи Сусанина („За правду славно умирать" и т. д.); всего удачнѣе партія Алексѣя.

Уже въ произведеніяхъ Кавоса виденъ значительный шагъ впередъ, въ направленіи мелодической оперы—музыкальныя формы его композицій уже шире куплетнаго речитатива первыхъ русскихъ оперъ [1]). Дальнѣйшій шагъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ Верстовскимъ, „несмотря на аматерскую слабость фактуры, рѣзко выступающую въ параллели съ исправнымъ, капельмейстерскимъ стилемъ Кавоса" (Сѣровъ). Верстовскому суждено было двинуть впередъ и мелодику, и національный пошибъ русской оперы перваго періода ея существованія.

Алексѣй Николаевичъ Верстовскій родился 18 февраля 1799 г въ тамбовской губ., въ родовомъ имѣніи отца. Въ 1818 г. Верстовскій окончилъ курсъ с.-петербургскаго института инженеровъ путей сообщенія, воспитываясь въ которомъ, учился у знаменитаго піаниста Д. Фильда, поселившагося въ то время въ Россіи (Фильдъ умеръ въ Москвѣ, въ 1837 г.); бралъ уроки фортепіано и у Штейбельта. Генералбасъ (гармонію) Верстовскій изучалъ у Брандта (замѣчательнаго гобоиста, по отзыву М. И. Глинки) и Цейнера, а пѣніе—у опернаго пѣвца Тарквинія. Кромѣ того, Верстовскій бралъ уроки скрипки у Ф. Бема и Л. Маурера. Впервые свои силы Верстовскій сталъ пробовать въ музыкѣ къ водевилю (это было время Репетиловыхъ, увѣренныхъ, что „водевиль есть вещь, а прочее — все гиль") и, ободренный успѣхомъ, приступилъ къ опереттамъ-водевилямъ, а затѣмъ и къ операмъ. Въ хронологическомъ порядкѣ первыхъ представленій, эти произведенія слѣдующія: музыка къ водевилю

[1]) Эти формы хвалитъ Сѣровъ. Разбирая сцену Мельника въ „Русалкѣ" Даргомыжскаго „Ба-ба-ба, что вижу", критикъ говоритъ: „Замѣчательно въ этомъ мѣстѣ оперы А. С. Даргомыжскаго сходство съ формами русскихъ оперъ Кавоса, который дѣлалъ много успѣшныхъ попытокъ приблизиться въ своей музыкѣ къ народно-русскому характеру".

Хмѣльницкаго „Бабушкины попугаи" — 28 іюня 1819 г.; музыка къ водевилю „Карантинъ" (въ сотрудничествѣ съ Мауреромъ) — 26 іюля 1820 г.; музыка къ водевилю, переведенному съ французскаго Хмѣльницкимъ (въ сотрудничествѣ съ Мауреромъ и Алябьевымъ), „Новая шалость" — 12 февраля 1822 г., и, въ тотъ же день (очевидно, въ тотъ же спектакль) — музыка къ другому, оригинальному водевилю Хмѣльницкаго „Сентиментальный помѣщикъ". Верстовскій мало по малу пріобрѣлъ нѣкоторую извѣстность и въ 1823 г. былъ назначенъ на службу при московскихъ императорскихъ театрахъ. Въ Москвѣ были поставлены слѣдующіе оперетты-водевили Верстовскаго: „Домъ сумасшедшихъ", на собственный переводъ Верстовскаго съ французскаго — въ 1823 г.; „Учитель и ученики или въ чужомъ пиру похмѣлье" (въ сотрудничествѣ съ Алябьевымъ и Шольцемъ, переводъ съ французскаго Писарева) — 24 апрѣля 1824 года; „Хлопотунъ или дѣло мастера боится" (въ сотрудничествѣ съ Алябьевымъ, переводъ съ французскаго Писарева) — 4 ноября 1824 г.; „Тридцать тысячъ человѣкъ", текстъ Писарева — 1825 г.; „Забава калифа или шутки на одни сутки" (въ сотрудничествѣ съ Шольцемъ и Алябьевымъ), въ трехъ актахъ — 9 апрѣля 1825 г. [1]). Засимъ, послѣ нѣкотораго перерыва, въ творчествѣ Верстовскаго наступилъ періодъ оперъ; дни первыхъ представленій шести оперъ Верстовскаго (въ Москвѣ) были слѣдующіе: „Панъ Твардовскій" — 24 мая 1828 г.; „Вадимъ или двѣнадцать спящихъ дѣвъ" — 25 ноября 1832 г. „Аскольдова могила", въ 4 актахъ, либретто Загоскина — 15 сентября 1835 г.; „Тоска по родинѣ" — 21 августа 1839 г.; „Чурова долина или сонъ на яву" — 1841 г. и „Громобой" (либретто Ленскаго) — 24 января 1858 г. Біографъ Верстовскаго Ник. Финдейзенъ упоминаетъ еще о музыкѣ Верстовскаго къ водевилямъ: „Проситель", „Пастушка", „Пятнадцать лѣтъ въ Парижѣ" (Писарева) и др. Серьезные музыкальные успѣхи Верстовскаго начались съ оперы „Панъ Твардовскій"; особенною популярностью пользовался цыганскій хоръ: „Мы живемъ средь полей и лѣсовъ дремучихъ". Апогея славы Верстовскій достигъ послѣ постановки „Аскольдовой могилы"; восторгъ, съ которымъ была встрѣчена эта опера въ Москвѣ, можно сравнить только съ энтузіазмомъ, возбужденнымъ постановкою въ слѣдующемъ году въ Петербургѣ оперы Глинки „Жизнь за Царя". Остальныя оперы Верстовскаго имѣли лишь succès d'estime. Съ 1825 года Верстовскій состоялъ инспекторомъ московскихъ императорскихъ театровъ, а съ 1842 г. управлялъ конторою послѣднихъ. Въ этотъ періодъ (періодъ Щепкина и Мочалова!) Верстовскій много способствовалъ, сов-

[1]) Есть указанія на то, что Верстовскій написалъ музыку еще къ слѣдующимъ водевилямъ (Писарева и др.: „Встрѣча дилижансовъ" (1825 г.), „30.000 человѣкъ" (1825 г.), „Старушка" (1827 г.) и „Станиславъ" (1832 г.), и къ пьесамъ „Сила пѣснопѣнія" (1827 г.) и „Гезіодъ и Омиръ" (1827 г.).

мѣстно съ Загоскинымъ, Кокошкинымъ и кн. Шаховскимъ, процвѣтанію московскихъ театровъ. Пользуясь всеобщимъ уваженіемъ, какъ талантливый композиторъ и тонкій знатокъ театральнаго дѣла, Верстовскій въ старости, въ 1860 г., вышелъ въ отставку, послѣ чего вскорѣ и скончался—5 ноября 1862 года, въ Москвѣ.

Кстати говоря, причина смерти Верстовскаго характеризуетъ дикіе нравы времени. Упоминавшійся біографъ Верстовскаго [1]) приводитъ по этому поводу слѣдующій отрывокъ изъ фельетона „Сѣверной пчелы“ (1862 г. № 309, четвертокъ 15-го ноября, отдѣлъ „Петербурскаго обозрѣнія“): „Причину смерти автора „Аскольдовой могилы“ большинство москвичей (и на это у насъ имѣется письменный фактъ) приписываетъ слѣдующему легкомысленному поступку, слѣдствія коего были такъ плачевны для русской оперной музыки. Нѣкій тамбовскій помѣщикъ г. С. явился гостемъ въ московскій дворянскій клубъ, по запискѣ юнаго г. Н. Въ клубѣ ему удалось обыграть на значительную сумму одного г. К. Въ упоеніи неожиданнаго счастья, онъ пожелалъ воспользоваться беззаконно—стоявшимъ у дверей клуба, крытымъ экипажемъ почтеннаго г. Верстовскаго. Громко приказалъ онъ кучеру отвезти его, предлагая щедрую плату. Отвѣтъ былъ не по вкусу барину. Тогда карточная компанія стащила кучера съ козелъ на мостовую; одинъ изъ товарищей сѣлъ на его мѣсто и они поѣхали. Экипажъ, впрочемъ, прислали обратно къ дверямъ того же клуба. А между тѣмъ г. Верстовскій вышелъ изъ клуба и тщетно звалъ и кликалъ своего кучера. Кучера не оказалось. Черезъ полчаса онъ явился въ сопровожденіи городового, которому онъ пошелъ жаловаться на насилія господъ, ему невѣдомыхъ. Преисполненный негодованія, авторъ оперы „Аскольдовой могилы“ обратился къ посредничеству старшинъ дворянскаго клуба, но тѣ объявили, что они ничего предпринять не въ состояніи и не имѣютъ права, потому что фактъ совершился внѣ стѣнъ клуба и подлежитъ лишь разбирательству полиціи. На другой день вопіющая жалоба г. Верстовскаго была уже тщетна, такъ какъ г. С. уѣхалъ въ тамбовское помѣстіе, а старый, кроткій, чувствительный маэстро такъ былъ раздраженъ страннымъ событіемъ, что недужное состояніе его здоровья усилилось и черезъ нѣсколько дней онъ былъ уже въ могилѣ.“

Въ жизни Верстовскаго играетъ прекрасную и почетную роль его жена и подруга, о которой слѣдуетъ здѣсь упомянуть—извѣстная драматическая актриса своего времени, Надежда Васильевна Рѣпина [2]). По воспоминаніямъ, она была

[1]) Н. Ф. „Алексѣй Николаевичъ Верстовскій“. Очеркъ его музыкальной дѣятельности. С.-Петербургъ 1890 г.

[2]) См. статью Ник. Финдейзена „Новые матеріалы для біографіи А. Н. Верстовскаго“, въ „Музыкальной старинѣ“ (С.-Петербургъ, 1903 г.).

родомъ крестьянка, незаконная дочь тульскаго помѣщика Рѣпина; мать и двѣ сестры ея ходили въ панёвахъ. Съ Верстовскимъ сошлась она въ 1841 г., что послужило поводомъ къ ссорѣ композитора съ отцомъ его, человѣкомъ стараго помѣщичьяго склада и покроя; старикъ запретилъ сыну бывать у себя, когда послѣдній въ 1851 повѣнчался съ Н. В. Рѣпиною,—послѣ чего Верстовскій-сынъ уже не ѣздилъ въ свое родное помѣстье и велѣлъ похоронить себя на Ваганьковскомъ кладбищѣ, въ Москвѣ, рядомъ съ женою, съ которою онъ жилъ много лѣтъ, душа въ душу. Она скончалась въ 1867 г. и предсмертная воля композитора была уважена.

Въ личномъ характерѣ Верстовскаго современники отличаютъ привлекательную черту строгаго отношенія къ своимъ обязанностямъ при постоянномъ юморѣ, облегчавшемъ общежитіе.... Вообще, юморъ и иронія — неизбѣжныя черты всякаго романтика; вспомнимъ, напримѣръ, Э. Т. А. Гофмана, на котораго Верстовскій слегка походилъ и лицомъ,—а именно смѣлымъ взмахомъ бровей и сильно-развитыми надбровными выпуклостями лба, обозначающими, по френологіи, „фантазію“.

Теперь — нѣсколько словъ объ „Аскольдовой могилѣ“, этомъ главномъ оперномъ произведеніи Верстовскаго. Какъ уже упоминалось, опера эта впервые поставлена была въ Москвѣ, 15 сентября 1835 г. (въ 1841 г.—въ С.-Петербургѣ) и произвела фуроръ. Конечно, либретто Загоскина много способствовало успѣху романтическими и сценическими эффектами (колдуньина пещера, буря на рѣкѣ и т. п.) и замоскворѣцки-патріотическимъ складомъ (въ оперѣ посрамлялся нѣкій неблагонамѣренный „незнакомецъ“, возстановлявшій средневѣковыхъ кіевлянъ противъ князя, ссылаясь на республиканскаго Аскольда) — но львиная доля успѣха все-же по праву принадлежала Верстовскому, какъ композитору, обладавшему даромъ музыкальнаго національнаго, а вмѣстѣ и національной мелодики, въ значительно большей мѣрѣ, чѣмъ всѣ его предшественники.

Какъ мелодистъ, Верстовскій въ „Аскольдовой могилѣ“ отличается изобрѣтательностью и легкостью творчества. „Пѣсни, порождающіяся у него въ изобиліи, — говоритъ о немъ Ц. Кюи, — имѣютъ симпатичную свѣжесть и, сверхъ того, носятъ національный отпечатокъ“ [1]). Этотъ отпечатокъ я объясняю 1) пріемами мелодики Верстовскаго (движеніемъ мелодіи по большимъ, малымъ и чистымъ интерваламъ, наиболѣе удобнымъ для пѣнія — съ избѣжаніемъ интерваловъ уменьшенныхъ и увеличенныхъ) и 2) пріемами гармонизаціи Верстовскаго, который исчерпываетъ, такъ сказать, всѣ трезву-

[1]) Отзывъ этотъ тѣмъ знаменательнѣе, что Ц. Кюи, какъ музыкальный критикъ, всегда отличался скорѣе рѣзкостью, чѣмъ мягкостью сужденій.

чія мажорнаго лада, модулируя лишь въ параллельный миноръ (примѣры: хоръ „Заходили чарочки", пѣсня Торопки „Ужъ какъ вѣетъ вѣтерокъ"). Если полагать (вмѣстѣ съ Сѣровымъ), что мелодическое строеніе русской народной пѣсни коренится въ средневѣково-церковныхъ звукорядахъ, то можно сказать, что Верстовскій, допуская изъ послѣднихъ лишь одинъ іонійскій звукорядъ (тождественный съ баховскою мажорною гаммою) обработываетъ его по основнымъ и простѣйшимъ правиламъ „строгаго стиля" (трезвучіями на всѣхъ ступеняхъ), не прибѣгая, впрочемъ, къ имитаціямъ и инымъ средствамъ контрапункта. Что касается до ритмическаго строенія такта и музыкальнаго періода, то Верстовскому еще неизвѣстна постигнутая лишь Глинкою истина о несимметрическомъ тактѣ и нечетномъ числѣ тактовъ, образующемъ музыкальный періодъ народной мелодіи; біографъ Верстовскаго Н. Ф. совершенно вѣрно указываетъ на несоотвѣтствіе однообразно-симметрической, „польской" ритмики на манеръ мазурки съ красивой мелодіей въ народномъ духѣ, въ хороводахъ „Свѣтелъ мѣсяцъ во полуночи" и „При долинушкѣ береза бѣлая стояла". Неудивительно, что Верстовскому удалось достигнуть національнаго колорита лишь до нѣкоторой степени. Наряду съ обще-русскою или обще-славянскою музыкою нумеровъ вродѣ: „Гой, ты Днѣпръ", „Въ старину живали дѣды", „Ужъ какъ вѣетъ вѣтерокъ", „Близко города Славянска", „Заходили чарочки по столику", встрѣчаются сцены въ полунѣмецкомъ стилѣ, à la Веберъ (партія Надежды, навѣянная партіей Агаты въ „Фрейшицѣ", сцена колдуньи — попытка создать pendant къ сценѣ „Волчьяго оврага" въ „Фрейшицѣ" и т. п.), или въ полуитальянскомъ à la Сарти жанрѣ (хоры христіанъ въ развалинахъ). Оркестровка слаба и лишена симфоническаго развитія.

О свѣжей наивности мелодіи Верстовскаго біографъ его Н. Ф. говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: „Кто не слыхалъ „Славянской пляски" Верстовскаго (изъ „Аскольдовой могилы")?—Конечно, всякій—она едва ли не самое популярное произведеніе Верстовскаго, а пожалуй и всей русской музыки (если не считать, конечно „народнаго гимна"). „Славянская пляска" стала неотъемлемой собственностью всѣхъ народныхъ театровъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и балагановъ. Пойдите въ любой изъ нихъ на масляной или святой недѣляхъ, въ которомъ идетъ русское представленіе и вы, безъ сомнѣнія, услышите, какъ флейта и кларнетъ старательно выводятъ (эту пляску) — и, признаться, эти флейта и кларнетъ всегда производили на меня какое-то особенное впечатлѣніе; просто умиляешься, неизвѣстно чему—флейтѣ ли, кларнету ли, или наивности автора!"

Привожу еще слѣдующія мнѣнія объ „Аскольдовой могилѣ" В. Моркова (въ „Историческомъ очеркѣ русской

оперы") и Ю. Арнольда. Первый пишетъ: „Появленіе этой оперы въ 1835 г. на московской сценѣ было эпохою въ области отечественной музыки и вскорѣ она сдѣлалась любимою, народною оперою. „Аскольдова могила" обошла всю Россію и до сихъ поръ (1862 г.) повторяется не только въ Петербургѣ и Москвѣ, но почти во всѣхъ провинціальныхъ театрахъ. Болѣе трехсотъ представленій, выдержанныхъ ею на московской сценѣ, не говоря уже о другихъ, свидѣтельствуютъ о несомнѣнныхъ ея достоинствахъ." Ю. Арнольдъ излагаетъ: „Въ музыкѣ оперы „Аскольдова могила" встрѣчаются нѣкоторые мелодическіе, отчасти же гармоническіе обороты, которые уже какъ бы довольно близко подходятъ къ истинной манерѣ русскаго народнаго пѣнія. Такъ напримѣръ, извѣстный хоръ женщинъ („Ахъ, подруженьки, какъ грустно") и любимая арія Торопки („Ужъ какъ вѣетъ вѣтерокъ") могли бы считаться достаточно типичными, если бы не вмѣшался тутъ трехдѣлимый (трехдольный) ритмъ при оживленномъ движеніи темпа, что слишкомъ напоминаетъ характеръ церемоніальнаго польскаго танца (polacca, полонеза). Ясно, что такого рода характеръ совершенно чуждъ русскому національному пѣнію. А между тѣмъ, именно эти двѣ самыя пьесы alla polacca преимущественно выказываютъ, какъ мелодически, такъ и гармонически, національный колоритъ!"

Но всего тоньше и цѣннѣе замѣчаніе, сдѣланное по поводу „Аскольдовой могилы" Сѣровымъ, указавшимъ на то, что есть одна сторона въ музыкальномъ творчествѣ Верстовскаго, которою этотъ предтеча Глинки, какъ музыкальнаго націоналиста, превосходитъ самого Глинку. Сторона эта — свѣтлый оптимизмъ музыки Верстовскаго! Вотъ что пишетъ по этому поводу Сѣровъ [1]):

„Нельзя не согласиться съ почитателями вдохновеній Верстовскаго, что собственно-мелодическимъ изобрѣтеніемъ оно богаче Глинки, что мелодія струится въ немъ свободнѣе, и что мелодія эта затрагиваетъ такія струны русской души, до которыхъ Глинка не прикасался. Въ Глинкѣ, напримѣръ, почти нѣтъ элемента веселости: онъ элегикъ по преимуществу. Въ самой „Камаринской" даже (образцовомъ произведеніи по разработкѣ и оркестровкѣ), въ самомъ даже трепакѣ въ „Жизни за царя" (пріѣздъ Сабинина) нѣтъ той веселости и размашистой удали, которою дышатъ многія мелодіи въ „Аскольдовой могилѣ" (напримѣръ: „Заходили чарочки по столику")... Въ граціозной женственности Глинка — дивный художникъ, но хоръ затворницъ, въ третьемъ актѣ „Аскольдовой могилы" (не смотря на довольно мелкую форму полонеза) не менѣе, если не болѣе, выражаетъ душу русской

1) Въ статьѣ 1862 г. „Верстовскій и его значеніе для русскаго искусства"; см. „Сочиненія", томъ III, С.-Петербургъ 1895 г., стр. 1459.

женщины, нежели мелодіи Антониды (въ „Жизни за царя"), Людмилы и Гориславы (въ „Русланѣ")... Наконецъ, въ роли Торопки-гудочника, Верстовскій уловилъ уже элементъ юмора въ русскомъ пѣніи. А по серьезности и меланхоличности глинкинской натуры, эта сторона русской жизни, столь важная, осталась для него (Глинки) чуждою".

Другое достоинство Верстовскаго, какъ конкуррента Глинки, также указываемое Сѣровымъ [1])—это сценичность его музыкальныхъ формъ, бо́льшая приспособленность ихъ къ цѣлямъ драматическаго дѣйствія. Съ обычною смѣлостью въ отстаиваніи своихъ взглядовъ, хотя бы они и шли въ разрѣзъ съ общепринятыми мнѣніями, проницательный критикъ замѣчаетъ по этому поводу:

„Верстовскій, безъ сомнѣнія, не можетъ итти ни въ какое сравненіе съ Глинкою, какъ музыкантъ, но въ собственно-оперномъ дѣлѣ, въ приспособленіи музыки къ цѣлямъ сценическимъ, гораздо талантливѣе Глинки. Въ Верстовскомъ есть легкость, веселость, живость, разнообразіе, ловкость распоряжаться сценой, не вовсе утрачивая музыкальный интересъ, — качества, общія ему со многими авторами „французской" школы. Музыка Глинки, напротивъ, тяжеловата на подъемъ, любитъ подступать къ драмѣ со стороны серьезной, иногда — просто-плаксивой, со стороны элегическаго паѳоса, и очень часто граничитъ съ „итальянскимъ" ушеугодіемъ и будто-сознательнымъ пренебреженіемъ сценою и текстомъ. У Верстовскаго ни одна ситуація не перерождается въ вокально-инструментальный виртуозный концертъ (у него на это и средствъ музыкальныхъ не хватило бы!), — у Глинки же (именно отъ обилія „музыкальности") такое перерожденіе—на каждомъ шагу (арія и терцетъ 1-го акта „Жизни за царя", дуэтъ и квартетъ 3-го, финалъ 3-го, въ несокращенномъ видѣ, хоръ „Мы на работу въ лѣсъ")... Надо замѣтить, что и самые недостатки Глинки „исторически" вполнѣ законны и даже необходимы. Его призваніе было: отбросивъ въ тѣнь оперу-водевиль à la Кавосъ и Верстовскій, создать русскую оперу, со стороны музыкальной фактуры, образцовую, вполнѣ выдержанную, создать новый, русско-оперный стиль, требующій уже искусныхъ пѣвцовъ, доказать возможность законнаго существованія самостоятельной музыки, построенной на народныхъ мелодіяхъ и обработанной наравнѣ съ западными мастерскими произведеніями,— быть для Россіи вмѣстѣ и Глюкомъ, и Моцартомъ, и Веберомъ. Тутъ было довольно дѣла съ собственно-музыкальной стороны; сценическая могла оставаться на второмъ планѣ. Но признавать именно эту слабую драматичность высшею ступенью опернаго дѣла и въ наше время могутъ

[1]) Въ рядѣ статей 1867 г. „Русланъ и русланисты". (Сочиненія; томъ IV, С.-Петербургъ 1895 г., стр. 1684.)

только упрямые, ограниченные фанатики, ничего ни въ Глинкѣ, ни въ оперномъ идеалѣ не смыслящіе!"

Итакъ, въ результатѣ, опера Верстовскаго „Аскольдова могила" вполнѣ въ состояніи выдержать строгую критику потомства; приговоръ послѣдняго всегда будетъ въ высшей степени снисходительнымъ....

Привожу нѣкоторыя свѣдѣнія о другихъ операхъ Верстовскаго (по даннымъ названной брошюры Н. Ф.); всѣ онѣ проникнуты романтизмомъ и въ этомъ отношеніи похожи на „Аскольдову могилу", но уже не отличаются тою же свѣжестью и непосредственностью творчества.

Опера „Панъ Твардовскій" дана была впервые въ Москвѣ, на сценѣ петровскаго театра 24 мая 1828 г. и имѣла блестящій успѣхъ. Либретто къ ней написано М. Н. Загоскинымъ. С. Т. Аксаковъ („Литературныя и театральныя воспоминанія 1812—1830 гг.") пишетъ о возникновеніи этой оперы слѣдующее: „Одинъ разъ я спросилъ Верстовскаго: отчего онъ не напишетъ оперу? — Верстовскій отвѣчалъ, что онъ очень бы хотѣлъ себя попробовать, но нѣтъ либретто. При первомъ же случаѣ я напалъ на Кокошкина, Загоскина и Писарева [1]): для чего никто изъ нихъ не напишетъ оперы (либретто) для Верстовскаго, когда всѣ они, да и вся публика, признаетъ въ Верстовскомъ замѣчательный музыкальный талантъ?—Мнѣ отвѣчали самыми пустыми отговорками: недосугомъ, неумѣньемъ и т. п. пустыми фразами. Я расшумѣлся и кончилъ свои нападенія слѣдующими словами: „я напишу нашему Верстовскому либретто!" Кокошкинъ съ невозмутимымъ спокойствіемъ и важностью отвѣчалъ мнѣ: „Милый, сдѣлай милость: напиши!".... По опрометчивости моей я, не сообразивъ, до какой степени это дѣло будетъ ново и трудно для меня, вызвался написать для него оперу и непремѣнно „волшебную". Однако, она не давалась мнѣ, какъ кладъ. Я бросился пересматривать старинныя французскія либретто и, наконецъ, нашелъ одно—именно-волшебное (кажется, оно называлось по имени главнаго дѣйствующаго лица — волшебника, вызывающаго духовъ, — „Заметти") и гдѣ были даже выведены цыгане, чего Верстовскій очень желалъ.... Первый актъ я кончилъ и началъ второй, который открывался цыганскимъ таборомъ, но опера сильно затянулась.... Я убѣдилъ Загоскина сочинить либретто для Верстовскаго и онъ принялся писать оперу „Панъ Твардовскій."

М. Н. Загоскину настолько понравилась „пѣсня цыганъ" изъ 2-го акта „Пана Твардовскаго", въ редакціи С. Аксакова, что онъ включилъ ее, съ измѣненіями, въ свое либретто:

„Голодъ, жажду, холодъ, зной
Иногда мы сносимъ;

1) Первые двое были начальниками конторы московскаго театра, а Писаревъ (извѣстный критикъ и авторъ многихъ пьесъ и водевилей) состоялъ въ то время переводчикомъ при томъ же театрѣ. (С. Т. А.)

Но не сохнемъ надъ сохой,
Но не жнемъ, не косимъ!"

Сюжетомъ „Пана Твардовскаго" послужила старинная, польско-малороссійская легенда объ этомъ славянскомъ Фаустѣ, представляющая собою польскую версію знаменитой средне-германской легенды. Опера въ свое время имѣла шумный успѣхъ, но быстро устарѣла и, будучи поставлена въ концѣ 50-хъ годовъ 19 в., уже не могла удержаться въ репертуарѣ. Критика же 1828 г. встрѣтила „Пана Твардовскаго" съ большимъ сочувствіемъ. Въ „драматическомъ прибавленіи" къ „Московскому Вѣстнику" 1828 г. (№№ 1 и 2) нѣкто Л. Р. Т. писалъ о новой оперѣ слѣдующее: „Музыка Твардовскаго", очевидно, написана подъ вліяніемъ „Стрѣлка" веберова (т. е. „Фрейшица") и „Іосифа" мегюлева. Не менѣе того онъ (т.-е. Верстовскій) въ ней показалъ себя достойнымъ послѣдователемъ сихъ знаменитыхъ композиторовъ. Изъ этого, впрочемъ, не слѣдуетъ, чтобы мы признали г. Верстовскаго „подражателемъ"—напротивъ, онъ умѣлъ создать свой родъ, коему остается всегда вѣренъ. Его „Твардовскій" отличается тонкостью вкуса, смѣлостью и неожиданностью въ переходахъ, разнообразіемъ въ оттѣнкахъ и вообще живостью и движеніемъ драматическимъ. Въ „Твардовскомъ" мы не встрѣчаемъ ни „aria bravura", ни того ученаго шума и хаоса музыкальныхъ фразъ, коими надѣляютъ насъ нѣкоторые изъ новѣйшихъ композиторовъ.... Не будучи музыкантомъ, нельзя смѣть опредѣлить истинную степень достоинства музыкальной поэмы; но если музыка должна быть языкомъ души, то музыка г. Верстовскаго — превосходна." — О популярности же хора цыганъ (пѣсни „Мы живемъ средь полей и лѣсовъ дремучихъ; мы счастливѣй, веселѣй всѣхъ владыкъ могучихъ") свидѣтельствуетъ слѣдующій анекдотическій фактъ, заимствуемый изъ „Театрально-музыкальнаго вѣстника" 1859 г.: „Одинъ изъ антрепренеровъ провинціальныхъ театровъ, мало знакомый съ музыкою вообще, а съ операми въ особенности, объявилъ представленіе „Пана Твардовскаго". Явившись на репетицію и услыхавъ „Мы живемъ средь полей", онъ накинулся на капельмейстера. — Это что?—говоритъ онъ.—Я объявилъ новую оперу,—зачѣмъ же тутъ эта пѣсня? Ее всякій ребенокъ знаетъ!"...

Вторая по времени опера Верстовскаго, на сюжетъ поэмы Жуковскаго: „Вадимъ или 12 спящихъ дѣвъ" (либретто С. П. Шевырева) дана была впервые въ Москвѣ 25 ноября 1832 г., на сценѣ Петровскаго театра, также съ большимъ успѣхомъ. Это скорѣе музыка къ драмѣ, чѣмъ опера: главная роль въ пьесѣ, Вадима исполнялась трагикомъ Мочаловымъ. По отзыву Сѣрова, „Вадимъ" былъ любимъ москвичами „болѣе за сценическіе, нежели за музыкальные эффекты".

Особенно нравилась пѣсня-романсъ 3-го акта (пѣсня „сторожевой дѣвы“): „Идетъ, идетъ обѣтованный“.

Вслѣдъ за третьею и лучшею оперою Верстовскаго „Аскольдова могила“ (1835 г.) идетъ четвертая: „Тоска по родинѣ“, въ Москвѣ впервые представленная 21 августа 1839 г. на сценѣ Петровскаго театра (въ Петербургѣ дана въ первый разъ, въ бенефисъ О. А. Петрова, 18 ноября 1841 г.). Сюжетъ заимствованъ изъ романа Загоскина того же названія; либретто отличается наивностью (одинъ персонажъ выражаетъ свою тоску по капустѣ, квасу и соленымъ огурцамъ), въ виду чего шутниками того времени опера названа была: „тоска и пародія“. По словамъ современной критики („Репертуаръ“ 1839 г.), въ оперѣ „совсѣмъ не узнать автора „Аскольдовой могилы“, чему виною а) невыдержанность и б) отсутствіе самобытности. Вся „тоска“ выражается только въ одной аріи. Кромѣ того, несмотря на то, что дѣйствіе происходитъ въ Испаніи, чрезвычайно ощутительно отсутствіе испанскаго національнаго элемента въ музыкѣ“.

Пятая опера Верстовскаго „Чурова долина или сонъ наяву“ (на либретто князя Шаховского) поставлена была въ Москвѣ, въ 1841 г. Объ этомъ произведеніи В. Морковъ пишетъ: „Эта опера, послѣ „Аскольдовой могилы“, безспорно принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ заслуженнаго нашего композитора.... Дѣйствующими лицами являются миѳы русскаго сказочнаго міра, въ образахъ Домового, Водяного и Лѣсного. Не смотря, однако же, на всю трудность избранной авторомъ темы, композиторъ умѣлъ развить въ своемъ произведеніи характеръ русской народной музыки. Между многими прекрасными нумерами особенно замѣчательны: колыбельная пѣсня Княжны Зорюшки, вводныя, разнохарактерныя пѣсни Витязя Весны, наконецъ, „торжественный маршъ“ при представленіи жениховъ Княжнѣ. Впослѣдствіи композиторъ прибавилъ къ оперѣ роскошную „русскую пляску“, музыка которой также дышетъ неподдѣльнымъ чувствомъ задушевнаго, народнаго колорита.“

Шестая и послѣдняя опера А. Верстовскаго, „Громобой“ поставлена была впервые въ Москвѣ на сценѣ Большого театра 24 января 1858 г. Также и эта опера, какъ и „Вадимъ“, заимствована изъ поэмы Жуковскаго „Двѣнадцать спящихъ дѣвъ“, съ тою разницею, что сюжетъ „Громобоя“ взятъ изъ 1-й части поэмы, а сюжетъ „Вадима“—изъ 2-й. Мнѣнія объ этой оперѣ различны: В. Морковъ хвалитъ ее и констатируетъ огромный успѣхъ, тогда какъ Сѣровъ увѣряетъ, что „только личное наблюденіе автора и вліяніе его на труппу могли довести оперу „Громобой“ до постановки“. Современники хвалили въ этой оперѣ „Валахскій танецъ“ (въ 1859 г. исполнявшійся въ концертахъ Русскаго Музы-

кальнаго Общества) [1]), а Н. Ф. указываетъ на хороводъ „А мы просо сѣяли", который „привлекаетъ своей простотой и безыскусственностью, а вмѣстѣ съ тѣмъ и прелестью, столь присущей Алексѣю Николаевичу"....

Для полноты обзора оперной дѣятельности Верстовскаго, необходимо упомянуть о его большомъ прологѣ „Торжество музъ" (на текстъ М. Дмитріева), написанномъ на открытіе, въ январѣ 1826 г., Большого московскаго театра, съ гимномъ, написаннымъ для гостившей въ то время въ Москвѣ замѣчательной итальянской пѣвицы, Анжелины Каталани. Нѣкоторые старинные журналы указываютъ еще на „пѣсню Фіоны" къ драмѣ „Рославлевъ" и на „пѣсню Насти" къ драмѣ „Кремневъ" [2]); послѣдняя пѣсня была популярна, судя по тому, что Вьетанъ написалъ на ея тему большую фантазію для скрипки.—

Теперь упомяну о современникахъ Кавоса и Верстовскаго, писавшихъ оперы на русскія оригинальныя либретто. Списокъ будетъ невеликъ, меньше списка въ 1-й главѣ этого сочиненія, и понятно, почему: въ 19-мъ вѣкѣ называется оперою уже не все то, что называлось ею въ 18-мъ вѣкѣ; оперетки-водевили перешли на драматическую сцену и заняли мѣсто уже въ исторіи драмы. Операми же стали называться пьесы, въ которыхъ главная роль принадлежала музыкѣ, а связующему діалогу—роль второстепенная. Впрочемъ, раздѣленіе это не могло быть проведено въ нижеслѣдующемъ спискѣ слишкомъ строго, и мнѣ придется упомянуть о нѣсколькихъ водевильныхъ композиторахъ. Съ этою оговоркою я приступаю къ самому списку:

Алябьевъ Александръ Александровичъ,—авторъ извѣстныхъ романсовъ („Соловей"!); родился въ Москвѣ 4 августа 1787 г.; умеръ тамъ-же 22 февраля 1851 г. Служилъ въ военной службѣ; сотрудничалъ съ Верстовскимъ (см. выше) [3]). За нѣкоторое уголовное „несчастное происшествіе", слѣдствіе запальчивости, былъ разжалованъ и сосланъ въ Тобольскъ. Успѣхъ оперъ Кавоса побудилъ его написать 4-хъ-актную фантастическую оперу „Лунная ночь или домовые" (либретто Муханова и Арапова), поставленную 19 іюня 1822 г. на сценѣ Петровскаго театра, въ Москвѣ, и выдержавшую много представленій. Имъ же написана музыка къ сценамъ изъ поэмы Пушкина „Кавказскій плѣнникъ". Оперная музыка Алябьева отличается наивною искренностью вы-

---

1) Сѣровъ въ 1859 г. писалъ по поводу „Валахскаго танца": „Эта пляска, вродѣ лезгинки, очень проникнута восточнымъ колоритомъ и въ мелодическомъ рисункѣ, во многихъ его поворотахъ, весьма оригинальна и привлекательна", но прибавилъ: „гармонической отдѣлки почти нѣтъ—въ сравненіи, напримѣръ, съ безподобною лезгинкою въ „Русланѣ"."—См. Сочиненія Сѣрова, томъ II (С.-Петербургъ, 1892 г.). стр. 1157.

2) Авторы драмъ неизвѣстны.

3) А именно по музыкѣ къ водевилямъ: „Учитель и ученики или въ чужомъ пиру похмѣлье" (1824 г.), „Хлопотунъ или дѣло мастера боится" (1824 г.) и „Забава калифа или шутки на одни сутки" (1825 г.). Въ сотрудничествѣ съ Мауреромъ и Верстовскимъ Алябьевъ написалъ музыку къ водевилю „Новая шалость" (1822 г.).

раженія и элементарною ясностью мелодій; но печать эфемернаго дилетантизма всетаки принижаетъ музыкальное творчество Алябьева сравнительно съ композиторскою техникою не только Кавоса, но и Верстовскаго.

Музыка къ „Кавказскому плѣннику" издана въ 1859 г. (въ переложеніи для пѣнія съ фортепіано А. Дюбюка) Ю. Грессеромъ въ Москвѣ. Послѣ интродукціи (andante въ f-moll съ нѣсколькими довольно выразительными „задержаніями", рисующими тоску „плѣнника") слѣдуетъ пѣвучая кантилена кларнета въ оркестрѣ (andante con moto въ D-dur); въ это время „черкешенка" поитъ кумысомъ плѣнника. Слѣдующій затѣмъ діалогъ Черкешенки и Плѣнника (буквально изъ поэмы Пушкина) прерывается трижды ритурнелями оркестра (allegretto въ B-dur), характеризующими жизнерадостность Черкешенки и четырежды—ритурнелями на мотивы интродукціи (andante sostenuto въ Ges-dur и параллельномъ минорѣ es-moll) — характеризующими тоску Плѣнника. Засимъ — вокальный нумеръ: послѣ вступленія въ Es-dur—пѣсенка черкешенки въ F-dur: „Ты могъ бы, Плѣнникъ, обмануть молчаньемъ", смахивающая на баркароллу (въ $\frac{6}{8}$). Послѣ новой небольшой мелодраматической сцены—еще вокальный нумеръ, самый большой въ оперѣ. Это—„Черкесская пѣсня" за сценою („Въ рѣкѣ бѣжитъ гремучій валъ"), въ ритмахъ какого-то испанскаго болеро, въ d-moll, съ модуляціями въ D-dur, въ куплетной формѣ, повторяющейся трижды, сообразно числу строфъ въ пушкинскомъ стихотвореніи. Отъ однообразія формы стихотвореніе проиграло: если выразительный эпизодъ andante sostenuto пришелся кстати въ 1-й строфѣ на вѣскія слова „не спи, казакъ, во тьмѣ ночной: чеченецъ ходитъ за рѣкой", то во 2-й строфѣ этотъ эпизодъ некстати пришелся на менѣе значительныя слова (о маленькихъ дѣтяхъ): „купаясь жаркою порой". При всемъ томъ, мѣстнаго „черкесскаго" колорита -- никакого. Кончается „опера" новою „мелодрамою" съ мотивомъ „тоски плѣнника", прерываемымъ аріозо Черкешенки „О чемъ же я еще тоскую" опять въ $\frac{6}{8}$ (въ e-moll). Черкешенка распиливаетъ оковы Плѣннику, онъ бросается въ рѣку и переплываетъ ее, а Черкешенка бросается въ рѣку и тонетъ. Новое andante sostenuto въ E-dur: Плѣнникъ на другомъ берегу съ благодарностію вспоминаетъ о Черкешенкѣ.

Все это, конечно, наивно и полно сладенькихъ итальянизмовъ à la Беллини, но не лишено свѣжести и „настроенія"; сценка эта мыслима и на современной сценѣ.... И кто знаетъ, не имѣетъ ли „Кавказскій плѣнникъ" Алябьева, который самъ былъ „плѣнникомъ" въ Тобольскѣ, автобіографическаго значенія? Не воспѣта ли этою музыкою какая-нибудь сибирская сердобольная „черкешенка"?... Но дальше!

Антонолини Фердинандо, учитель пѣнія въ с.-петербургской театральной школѣ, капельмейстеръ императорскихъ театровъ и композиторъ; писалъ оперы, которыя ставились на русской столичной сценѣ. Сотрудничалъ съ Кавосомъ (см. выше) [1]). Написалъ водевиль (на набранные мотивы) „Ломоносовъ или рекрутъ-стихотворецъ", въ 3-хъ актахъ, поставленный 31 декабря 1814 г. [2]), а также слѣдующія оперы: „Карачунъ или старыя диковинки" (шла въ С.-Петербургѣ, въ 1805 г.), „Желтый Карло" (С.-Петербургъ, 1815 г.) и „Криспинъ въ сералѣ". Ему же приписывается написанная въ сотрудничествѣ съ Кавосомъ (кромѣ указанныхъ въ выноскѣ оперъ) опера „Семела или мщеніе Юноны" (1818 г.). Кромѣ того Антонолини написалъ ораторію „Страшный судъ". Онъ умеръ въ началѣ 1824 г.

Блюмъ, сотрудникъ С. Н. Титова (см. ниже) по оперѣ „Старинныя святки" (шла въ С.-Петербургѣ, 13 января 1813 г.).

Бюланъ (см. 1-ю главу этого сочиненія) кончалъ въ 19-мъ вѣкѣ свою оперную дѣятельность; сотрудникъ Кавоса по музыкѣ къ пьесѣ „Крестьяне или встрѣча незваныхъ" (1815 г.).

Горчаковъ, князь Дмитрій Петровичъ, (род. въ 1758 г., ум. 29 ноября 1824 г. въ Москвѣ), авторъ извѣстныхъ въ свое время рукописныхъ сатиръ, относившійся отрицательно къ карамзинскому сентиментализму; служилъ въ военной службѣ, былъ раненъ при штурмѣ Измаила, а впослѣдствіи былъ вице-губернаторомъ въ Костромѣ и членомъ императорской „россійской" академіи. Его 4-хъ-актная опера „Калифъ на часъ" (на собственное либретто) шла въ 1786 г. въ Москвѣ и въ 1801 г. въ Петербургѣ. Написалъ либретто къ операмъ Стабингера (см. 1-ю главу этого сочененія): „Счастливая тоня" и „Баба-яга".

Давыдовъ Степанъ Ивановичъ, род. въ 1777 г., ум. въ 1825 г. въ званіи директора музыки императорскихъ театровъ въ Москвѣ. Будучи пѣвчимъ придворнаго хора, Давыдовъ обратилъ на себя вниманіе императрицы Екатерины II, поручившей его музыкальное образованіе Сарти. Духовно-музыкальныя композиціи Давыдова очень цѣнились современниками, да и понынѣ (1903 г.) его „концерты" входятъ въ репертуаръ церковныхъ хоровъ. Въ сотрудничествѣ съ Кавосомъ Давыдовъ написалъ въ 1803 г. музыку къ оперѣ „Леста, днѣпровская русалка" (о чемъ уже упоминалось). Давыдовъ также написалъ хоры къ трагедіи „Амбоаръ и Аурунгзебъ", концертную увертюру и пр.

Козловскій Іосифъ Антоновичъ (род. въ Варшавѣ въ

---

1) А именно писалъ съ Кавосомъ музыку къ операмъ (и даже, кажется, довольно большимъ операмъ): „Добрыня Никитичъ" (1818 г.), „Жаръ-птица" (1822 г.) и „Мирослава или костеръ смерти" (1827 г.).

2) По русскому изданію словаря Римана—въ сотрудничествѣ съ Керцелемъ (Керцелли), но это сомнительно: въ томъ же словарѣ значится, что Керцелли умеръ въ концѣ 18 вѣка.

1757 г., ум. въ С.-Петербургѣ, 27 февраля 1831 г.), композиторъ, извѣстный своими полонезами (особенно однимъ: „Громъ побѣды раздавайся"), директоръ придворной бальной музыки. Въ юности участвовалъ въ войнѣ противъ турокъ, гдѣ обратилъ на себя вниманіе, своими музыкальными способностями, князя Потемкина, который поставилъ его во главѣ своей капеллы въ С.-Петербургѣ. Послѣ смерти Потемкина, Козловскій былъ назначенъ завѣдующимъ с.-петербургскими театральными оркестрами и занималъ эту должность въ теченіе 35 лѣтъ (1786—1821 гг.). Написалъ музыку къ трагедіямъ Озерова: „Эдипъ въ Аѳинахъ" (1804 г.) и „Фингалъ" (1805 г.). Козловскій написалъ также музыку къ слѣдующимъ трагедіямъ: „Дебора" Шаховского (1810 г.), „Эдипъ-царь" Грузинцева (1811 г.), „Эсѳирь" Расина въ переводѣ Капниста (1816 г.) и др. До хора „Боже царя храни" функціи русскаго національнаго гимна исполнялъ полонезъ Козловскаго „Громъ побѣды раздавайся". Кромѣ того Козловскій написалъ нѣсколько мессъ, реквіемъ и др.

Курпинскій Карлъ Мартиновичъ (см. ниже).

Ленгардъ. Сотрудникъ Кавоса (см. выше) по музыкѣ къ оперѣ „Пьемонтскія горы или взорванный Чортовъ мостъ" (1825 г.).

Малиновскій. Написалъ музыку къ пьесѣ „Старинныя святки" (Москва, 1809 г.).

Мартини Винцентъ кончалъ свою оперную дѣятельность въ 19 вѣкѣ (см. 1-ю главу этого сочиненія).

Мауреръ Луи или Людвигъ Вильгельмовичъ, скрипачъ-виртуозъ, композиторъ и капельмейстеръ; родился 8 февраля 1789 г. въ Потсдамѣ, умеръ 25 октября 1878 г. въ С.-Петербургѣ. Въ юности былъ членомъ оркестра въ г. Ригѣ, затѣмъ дѣлалъ концертныя турнэ по Россіи и за-границѣ, а около 1820 г. обосновался въ С.-Петербургѣ, въ качествѣ капельмейстера на казенной сценѣ. Въ 1835 г. сталъ во главѣ с.-петербургскаго французскаго театральнаго оркестра, съ которымъ давалъ симфоническіе концерты. Въ 1845—50-хъ гг. жилъ въ Дрезденѣ и концертировалъ въ разныхъ городахъ Европы; въ 1851 г. назначенъ былъ инспекторомъ всѣхъ казенныхъ театральныхъ оркестровъ и занималъ эту должность до 1862 г. Какъ композиторъ, извѣстенъ больше своими инструментальными пьесами (напримѣръ, Quadrupel-концертомъ, для 4-хъ скрипокъ съ оркестромъ, 1838 г.), но въ молодости, въ 1818 — 22 гг., писалъ и оперную музыку на русскія либретто (на нѣмецкія писалъ и позже, напримѣръ, „Aloise" 1828 г.; всего написалъ 6 нѣмецкихъ оперъ). А именно, для с.-петербургскаго театра, въ бытность свою капельмейстеромъ, Маурерь написалъ музыку къ операмъ-водевилямъ: „Два вора", „Лекарь-самоучка или животный магнетизмъ" (1818 г.) и „Суженаго конемъ не объѣдешь" (1820

г.). Въ сотрудничествѣ съ Верстовскимъ (см. выше) написалъ музыку къ оперѣ-водевилю „Карантинъ“ (1820 г.); навѣрно извѣстно, по крайней мѣрѣ, что увертюра къ „Карантину“ написана Мауреромъ. Въ сотрудничествѣ съ Верстовскимъ и Алябьевымъ (см. выше) написалъ оперу-водевиль „Новая шалость или театральное сраженіе“ (1822 г.). Мауреръ написалъ также музыку къ пьесамъ: Лесюера „Жильблазъ въ вертепѣ разбойниковъ“ (1818 г.) и къ интермедіи „Масляница“ (неизвѣстнаго автора). Умеръ 89 лѣтъ отъ роду. Былъ однимъ изъ учителей (на скрипкѣ) А. Н. Верстовскаго и членомъ „совѣщательнаго комитета“ изъ капельмейстеровъ при врагѣ Глинки, А. М. Гедеоновѣ.

Панинъ (вѣроятно, дипломатъ — графъ Никита Петровичъ, сынъ военнаго дѣятеля, графа Петра Ивановича и отецъ государственнаго дѣятеля, графа Виктора Никитича, противника крестьянской реформы 1861 г.; род. въ 1770, ум. 1837 г.). Его опера, на либретто Баркова, въ 1 актѣ, „Горбуны въ модной лавкѣ“, шла 19 ноября 1825 г.

Пашкевичъ (см. 1-ю главу этого сочиненія) кончалъ въ 19-мъ вѣкѣ свою оперную дѣятельность, принадлежавшую 18-му вѣку.

Сапіенца Антоніо (род. въ 1794, ум. 1855), сынъ придворнаго капельмейстера; былъ въ Петербургѣ капельмейстеромъ и учителемъ пѣнія. Въ 1830 г. шла въ Петербургѣ его 4-хъ-актная опера „Иванъ Царевичъ-Золотой Шлемъ“ [1]).

Стабингеръ (см. 1-ю главу этого сочиненія) кончалъ въ 19-мъ вѣкѣ свою оперную дѣятельность, относящуюся къ 18-му вѣку.

Титовъ Алексѣй Николаевичъ (ум. 8 ноября 1827 г.), отецъ „дѣдушки русскаго романса“, Николая Алексѣевича Титова); служилъ въ конной гвардіи и вышелъ въ отставку въ чинѣ генералъ-маіора; былъ превосходнымъ скрипачемъ и извѣстнымъ композиторомъ начала 19-го вѣка. Названія и дни первыхъ представленій его оперъ, мелодрамъ и музыкальныхъ №№ къ драматическимъ пьесамъ (по списку В. Стасова и по статьѣ С. Булича въ „Энциклопедическомъ словарѣ“ Брокгауза) слѣдующія (съ оговоркою, что нѣкоторыя изъ этихъ оперъ могутъ принадлежать брату Алексѣя Николаевича, Сергѣю Николаевичу Титову, о которомъ см. ниже): „Пивоваръ или кроющійся злой духъ“, въ 4 актахъ (съ французскаго), поставлена въ Москвѣ, въ 1788 г.; „Андромеда и Персей“, мелодрама [2]),—1802 г.; „Судъ царя Соломона“, въ трехъ актахъ (съ французскаго, либретто Клушина)—1803 г., въ С.-Петербургѣ; „Ямъ“, въ 1 актѣ (либретто Княжнина)—16 іюня 1805 г., въ Петербургѣ; „Нурза-

1) Ранѣе, въ Италіи, шли его оперы на итальянскія либретто: „Родриго“ (1823 г.) и „Тамерланъ“ (1824 г.).

2) Отрывокъ изъ нея („Гавотъ“) см. въ „Музыкальной старинѣ“ Ник. Финдейзена (С. Петербургъ, 1903 г.).

дахъ“, въ 4 актахъ (либретто Княжнина)—26 мая 1807 г. тамъ-же; „Филаткина свадьба“, въ 1 актѣ (либретто Княжнина)—13 апрѣля 1808 г. тамъ-же; хоры и антракты къ трагедіи Озерова „Поликсена“—14 мая 1809 г. въ С.-Петербургѣ; „Цирцея и Улиссъ“, мелодрама въ 1 актѣ, Княжнина—1811 г. (?) тамъ-же; „Минутное заблужденіе“ (съ французскаго, либретто Княжнина)—28 іюня 1812, тамъ-же; „Эммерикъ Текеллій“, въ трехъ актахъ (съ французскаго; либретто Волкова)—1 декабря 1812 г., тамъ-же; „Интрига въ корзинѣ“, въ 1 актѣ (съ французскаго; либретто Княжнина)—30 апрѣля 1817 г., тамъ-же; „Мужество кіевлянъ или вотъ каковы русскіе“, въ 2 актахъ (либретто Княжнина) — 30 апрѣля 1817 г., тамъ-же; „Праздникъ Могола“, въ трехъ актахъ (съ французскаго)—3 сентября 1823 г., тамъ-же; „Исправленный игрокъ“ (съ нѣмецкаго)—годъ и мѣсто постановки въ точности неизвѣстны. Итого 14 названій.

Титовъ Сергѣй Николаевичъ (род. 1770 г., годъ смерти неизвѣстенъ), братъ предыдущаго и дядя Николая Алексѣевича Титова („дѣдушки русскаго романса“); хорошо игралъ на альтѣ и віолончели. Съ большею или меньшею вѣроятностію ему приписываютъ слѣдующія „оперы“: „Принужденная женитьба“, въ 1 актѣ (съ французскаго; либретто Плещеева)—поставлена впервые 24 августа 1789 г. въ С.-Петербургѣ, въ Деревянномъ театрѣ; „Посидѣлки“, въ 1 дѣйствіи (либретто Княжнина)—20 апрѣля 1809 г. въ Москвѣ; „Легковѣрные“, въ трехъ актахъ (либретто Княжнина) — 28 іюня 1812 г. въ С.-Петербургѣ; „Старинныя святки“, въ трехъ актахъ (либретто Малиновскаго)—13 января 1813 г. въ С.-Петербургѣ. Музыка къ этому послѣднему либретто написана С. Н. Титовымъ въ сотрудничествѣ съ Блюмомъ (см. выше).

Неизвѣстно кѣмъ изъ названныхъ двухъ Титовыхъ написана музыка къ пьесѣ „Наталья боярская дочь“ (1805 г.) неизвѣстнаго автора.

Шелеховъ — композиторъ 3-хъ-актной оперы „Братоубійца“, либретто Свѣчинскаго; шла въ 1831 г. Авторъ нѣсколькихъ либретто—напримѣръ, „Мирослава или костеръ смерти“ (1827 г.), музыка Антонолини (см. выше) и Кавоса (см. выше). Былъ капельмейстеромъ въ С.-Петербургѣ.

Шольцъ—сотрудникъ Алябьева (см. выше) и Верстовскаго (см. выше) по музыкѣ къ оперѣ-водевилю „Учитель и ученики или въ чужомъ пиру похмѣлье“ (1824 г.).

Изъ композиторовъ-инородцевъ отчетнаго періода долженъ быть упомянутъ здѣсь Курпинскій.

Курпинскій Карлъ Мартиновичъ, привислинскій полякъ. Родился 5 марта 1785 г. въ Лушвицѣ (деревнѣ Влошаковицахъ) близь Фрауштадта, въ Познани; умеръ 18 сентября 1857 г. въ Варшавѣ. Сынъ органиста. Былъ сперва вторымъ,

а съ 1825 г. и первымъ капельмейстеромъ національнаго театра въ Варшавѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ, съ 1819 г., императорскимъ русскимъ придворнымъ капельмейстеромъ. Въ 1820—21 гг. издавалъ „Tygodnik Muzyczny" и вообще много содѣйствовалъ подъему музыкальной жизни въ Варшавѣ. Курпинскій въ 1811—26 гг. написалъ не менѣе 26 оперъ (точнѣе, оперъ-водевилей) на польскомъ языкѣ для Варшавы, изъ которыхъ одна: „Чудесный магъ или покойникъ въ лицахъ" шла также въ 1827 г. въ С.-Петербургѣ (но неизвѣстно, въ русскомъ ли переводѣ). Кромѣ того, писалъ церковныя католическія композиціи, кантаты (въ честь Николая I, 1837 г.), инструментальныя композиціи и т. д.

Списокъ (алфавитный) композиторовъ-иностранцевъ, оперы которыхъ, написанныя на иностранныя либретто, шли въ началѣ 19-го вѣка, на русскихъ театрахъ по русскимъ переводамъ, слѣдующій: Бертонъ, Буальдье, Веберъ („Фрейшицъ" шелъ 12 мая 1824 г.), Викторъ, Гаво, Герольдъ („Цампа", шла въ переводѣ 22 мая 1834 г. въ С.-Петербургѣ), Гульельми, Далейракъ, Дедоминичи, Делла-Маріа, Дженерали, Дуни, Зюсмайеръ, Изуаръ, Караффа, Кастелли, Керубини („Водовозъ" шелъ въ переводѣ Левшина 7 февраля 1813 г.), Крейцеръ, Кубишта, Лесюеръ, Мегюль, Мейерберъ („Робертъ", въ переводѣ Зотова, шелъ 14 декабря 1834 г.), Моцартъ („Похищеніе изъ Сераля", подъ заголовкомъ „Бельмонтъ и Констанца", шло по переводу Шеллера, 18 декабря 1816 г.; „Донъ-Жуанъ",—21 апрѣля 1828 г., но неизвѣстно, въ переводѣ-ли), Мюллеръ, Нейкоммъ, Оберъ, Россини („Севильскій цырюльникъ" шелъ въ переводѣ 27 ноября 1822 года), Солье, Фіораванти, Чимароза, Шампень и Штейбельтъ.

Вмѣстѣ съ развитіемъ оперы, какъ особаго рода музыкальнаго творчества, въ отчетномъ періодѣ замѣчается и развитіе либретто, какъ особаго рода творчества литературнаго. Въ 18-мъ вѣкѣ, въ сущности, не было либреттистовъ, такъ какъ не было и либретто; были пьесы съ небольшими стихотворными вставками, безъ которыхъ (и безъ музыки) эти пьесы, въ случаѣ надобности, могли бы и обойтись. Либретто въ точномъ смыслѣ этого слова, какъ текстъ для оперы, появляется, разумѣется, лишь съ усиленіемъ музыкальнаго элемента въ новой „драмѣ на музыкѣ". Вмѣстѣ съ тѣмъ либретто понемногу переходитъ изъ исторіи литературы и драмы (гдѣ ему отводится далеко не почетное мѣсто, а гдѣ то, по поговоркѣ, „на заднемъ столѣ съ музыкантами") въ исторію оперы. Появляются понемногу и спеціалисты этого новаго литературно-музыкальнаго жанра.

Если оперные либреттисты 18-го вѣка всецѣло принадлежатъ къ исторіи литературы и драмы 18-го вѣка (вспомнимъ, напримѣръ, извѣстнѣйшаго изъ нихъ — Аблесимова, какъ

автора пьесы „Мельникъ-колдунъ, обманщикъ и сватъ“), то въ 19-мъ вѣкѣ уже есть и спеціалисты своего дѣла, прославившіеся именно въ этомъ смѣшанномъ „родѣ“ драмы,— хотя, по прежнему, замѣчается и постоянное участіе заправскихъ литераторовъ въ этого рода литературномъ творчествѣ. Уже въ отчетномъ періодѣ 1800—1835 гг., въ ряду либреттистовъ появляются литераторы, относительно которыхъ можно спорить, въ какой области—источникъ ихъ главной славы: въ „либретто“ ли, или другихъ родахъ литературнаго творчества? Къ числу такихъ литераторовъ относятся князь Шаховской, главный либреттистъ Кавоса, и Загоскинъ, написавшій для Верстовскаго либретто „Аскольдовой могилы“.

Князь Александръ Александровичъ Шаховской, сынъ небогатаго, но кровнаго русскаго аристократа, родился 24 апрѣля 1777 г. въ смоленской губерніи, въ селѣ Беззаботахъ. Получивъ образованіе въ московскомъ университетскомъ пансіонѣ, онъ поступилъ въ военную службу—въ Преображенскій полкъ, но уже въ это время пристрастился къ драматической поэзіи, особенно французской; уже въ 1795 г., въ театрѣ Эрмитажа, въ присутствіи императрицы Екатерины Второй, дана была его комедія въ стихахъ „Женская шутка“. Самъ, строгій къ военной дисциплинѣ, государь Павелъ Петровичъ извинялъ ошибки Шаховскому противъ военной дисциплины, относя ихъ къ забавной разсѣянности молодого литератора. Тогдашній директоръ театра, А. Л. Нарышкинъ обратилъ вниманіе на начинающаго драматурга и Шаховской въ 1801 г. оставилъ военное поприще и перешелъ на службу въ театральную дирекцію, членомъ по репертуарной части. Побывавъ въ Парижѣ, по казенной командировкѣ, Шаховской въ 1803 г. сталъ заботиться о подъемѣ русскаго театральнаго дѣла, сформировалъ „молодую труппу“, измѣнилъ постановку педагогическаго дѣла въ театральномъ училищѣ и т. п. Отъ театра его отвлекали: то порывъ патріотизма въ 1812 г. (Шаховской побывалъ въ тверскомъ ополченіи), то столкновеніе съ директоромъ театровъ (невѣжественнымъ княземъ Тюфякинымъ, въ 1818 г.), но вообще Шаховской посвящалъ всю свою жизнь с.-петербургскому театру, занимая разныя должности при театральной дирекціи. Даже уволенный въ 1826 г. въ отставку, Шаховской не прекратилъ служенія своему любимому дѣлу: поѣхалъ въ Москву и тамъ принималъ участіе въ постановкѣ пьесъ на сцену, давая совѣты, оказывавшіеся полезными даже для такихъ первоклассныхъ артистовъ, какъ Мочаловъ и Щепкинъ. Литературно-драматическая дѣятельность князя Шаховского отличалась большою плодовитостью, но здѣсь не мѣсто приводить заголовки его оригинальныхъ драматическихъ пьесъ; достаточно сослаться на комплиментъ Ша-

ховскому, сдѣланный въ пушкинскомъ „Евгеніи Онѣгинѣ“, въ стихахъ: „вывелъ острый Шаховской своихъ комедій колкій рой“. Кавосъ написалъ музыку на слѣдующія либретто Шаховского (въ скобкахъ я указываю года первыхъ постановокъ этихъ оперъ или пьесъ съ музыкою): „Бѣглецъ отъ невѣсты“ (1806 г.), „Любовная почта“ (1806 г.), „Казакъ-стихотворецъ“ (1812 г.), „Откупщикъ Бражкинъ“ (1815 г.), „Иванъ Сусанинъ“ (1815 г.), а въ 1820-хъ гг.: „Александръ и Софія“, „Соколъ князя Ярослава“, „Ивангоэ“, „Буря“, „Женщина-лунатикъ“, „Фингалъ“ (драматическая поэма) [1]), „Аристофанъ“ и „Керимъ-Гирей“. Верстовскій написалъ свою оперу „Чурова долина или сонъ наяву“ (1841 г.) на либретто Шаховского. Но это только списокъ главнѣйшихъ оперныхъ либретто Шаховского, далеко не полный. Умеръ Шаховской 22 января 1846 г., въ Москвѣ. Шаховской былъ энтузіастомъ и, при его горячности, нѣкоторомъ природномъ косноязычіи и комической наружности, когда „лицо его горѣло, слезы и потъ катились по щекамъ, и паръ стоялъ надъ лысиной“ (изъ „воспоминаній“ С. Т. Аксакова), представлялъ собою за кулисами, въ разгаръ своей режиссерской дѣятельности, явленіе одновременно и драматическое, и комическое,— но для русской сцены онъ былъ въ высшей степени полезенъ; дѣятели русской сцены въ первой трети 19 вѣка единогласно признавали въ немъ, по словамъ С. Т. Аксакова, „перваго сценическаго мастера“. Такимъ онъ былъ и въ своихъ либретто, написанныхъ, къ тому же, довольно гладкими и вполнѣ правильными стихами.

Михаилъ Николаевичъ Загоскинъ былъ для Москвы и Верстовскаго тѣмъ же, чѣмъ былъ для Петербурга и Кавоса князь Шаховской. Родился онъ 14 іюля 1789 г. въ отцовскомъ селѣ Рамзаѣ (пензенской губерніи). Началъ службу въ Петербургѣ по финансовому вѣдомству; въ 1812 г. былъ въ петербургскомъ ополченіи и былъ раненъ подъ Полоцкомъ. Знакомство съ княземъ Шаховскимъ открыло ему доступъ къ театру; въ 1817 г. онъ поступилъ на службу въ с.-петербургскую дирекцію, помощникомъ члена по репертуарной части; въ это же время онъ началъ писать комедію. Переѣхавъ въ 1820 г. въ Москву, Загоскинъ попалъ въ кружокъ театраловъ, сблизился съ С. Т. Аксаковымъ и Ѳ. Ѳ. Кокошкинымъ и въ 1823 г. занялъ мѣсто члена въ театральной дирекціи по хозяйственной части. Съ 1827 сталъ писать романы (особенно прославился „Юріемъ Милославскимъ“, 1829 г.), въ 1831 г. былъ назначенъ директоромъ московскихъ театровъ и вскорѣ былъ избранъ въ члены „россійской академіи“. Умеръ въ 1852 г. Добродушнѣйшій и искреннѣйшій человѣкъ, Загоскинъ писалъ, какъ умѣлъ

---

1) Не надо смѣшивать съ трагедіею „Фингалъ“ Озерова (кстати говоря, соперника князя Шаховского въ области театральной популярности).

и хотѣлъ; въ томъ пламенномъ патріотизмѣ извѣстнаго пошиба, которымъ проникнуто его либретто „Аскольдова могила“ (1835 г.) не было ничего напускного. Онъ же написалъ для Верстовскаго либретто: „Панъ Твардовскій“ (1828 г.) и „Тоска по родинѣ“ (1841 г.; переделка изъ собственнаго романа съ тѣмъ же заглавіемъ).

Я долженъ констатировать здѣсь любопытный фактъ, едва ли извѣстный многимъ: къ числу довольно плодовитыхъ либреттистовъ начала 19 вѣка относится никто иной, какъ знаменитый Гавріилъ Романовичъ Державинъ (родился 3 іюля 1743 г. въ Казани; началъ печатать стихи съ 1773 г.; ода „Богъ“—1784 г.; въ томъ же году Державинъ—олонецкій губернаторъ, въ 1791 г.—статсъ-секретарь императрицы, въ 1802 г.—министръ юстиціи; умеръ 8 іюля 1816 г. въ деревнѣ Званкѣ, новгородской губерніи и новгородскаго уѣзда). Державинъ всегда восхищался музыкою вообще и оперою въ особенности. Въ своемъ „Разсужденіи о лирической поэзіи“, въ главѣ „Опера“ (1815 г.) онъ пишетъ [1]: „Она (т. е. опера), мнѣ кажется—перечень или сокращеніе всего зримаго міра. Скажу болѣе: она есть живое царство поэзіи, образчикъ (идеалъ), или тѣнь того удовольствія, которое ни оку не видится, ни уху не слышится, ни на сердце не восходитъ—по крайней мѣрѣ, простолюдину [2]). Въ ней (оперѣ) представляются сраженія; побѣды; торжества; великолѣпныя зданія; хижины; пещеры; бури; молніи; громы; волнующіяся моря; кораблекрушенія; бездны, пламень изрыгающія. Или въ противоположность тому: пріятныя рощи; долины; журчащіе источники; цвѣтущіе луга; класы, зефиромъ колеблемые; зари; радуги; дождь; луна, въ нощи блистающая; сіяющее полуденное солнце. Въ ней (оперѣ) снисходятъ на землю облака (сидятъ на нихъ боги); летаютъ черти; являются привидѣнія, чудовища, звѣри; рыкаютъ львы; ходятъ деревья; возвышаются и исчезаютъ холмы; поютъ птицы; раздается эхо. Словомъ, видишь передъ собою волшебный, очаровательный міръ, въ которомъ взоръ объемлется блескомъ, слухъ—гармоніею, умъ—непонятностію, и всю сію чудесность видишь искусствомъ сотворенну, а притомъ въ уменьшительномъ видѣ, и человѣкъ познаетъ тутъ все свое величество и владычество надъ вселенной. Подлинно, послѣ великолѣпной оперы находишься въ нѣкоемъ сладкомъ упоеніи, какъ бы послѣ пріятнаго сна, забываешь всякую непріятность въ жизни!“... Оперными либретто Державинъ сталъ заниматься уже подъ конецъ жизни, причемъ неизвѣстно, кто писалъ на нихъ музыку и ставились ли эти „оперы“. Или, быть можетъ, поэтъ лишь писалъ о велико-

1) См. „Сочиненія Державина съ объяснительными примѣчаніями Я. Грота.“ 2-е академическое изданіе. Томъ 7-й С.-Петербургъ. 1878 г., стр. [illegible]

2) Державинъ пишетъ: „простолюдину“ (въ смыслѣ профана, человѣка, чуждаго артистическимъ эмоціямъ).

лѣпныхъ спектакляхъ, мысленно видѣлъ ихъ и мысленно слышалъ.... и тѣмъ и довольствовался, плавая въ волнахъ воображаемыхъ мелодій?—Во всякомъ случаѣ, вотъ списокъ (изъ 4-го тома 2-го академическаго изданія сочиненій Державина съ примѣчаніями Я. Грота, С.-Петербургъ, 1874 г.) драматическихъ произведеній Державина, названныхъ самимъ Державинымъ „операми" или пьесами „съ хорами" (причемъ я не считаю драматическихъ прологовъ съ музыкою, упоминавшихся въ 1-й главѣ этого сочиненія (см. „Журавченко" и „Раупахъ"):

1. „Добрыня, театральное представленіе съ музыкою въ пяти дѣйствіяхъ" (1804 г.). Безусловно сценичное и интересное либретто волшебной былинной оперы (прабабушки оперы г. Гречанинова „Добрыня Никитичъ", 1903 г.). Въ слѣдующей хоровой пѣснѣ выдержанъ типъ былиннаго Владиміра Краснаго Солнышка, и народный складъ стиха; это такъ живо и мило, что и сейчасъ просится на музыку:

Хоръ дѣвицъ.

Что по гриднѣ князь,
Что по свѣтлой князь,
Наше солнышко Владиміръ-князь похаживаетъ;
Что соколій глазъ,
Молодецкій глазъ
Какъ на пташечекъ, младыхъ дѣвицъ посматриваетъ.
Что у ласточки,
У касаточки
Алу-бѣлу грудь, сизы крылья потрогиваетъ.
Парчевой кафтанъ,
Сапоги-сафьянъ,
Золоту казну и соболи показываетъ;
Веселымъ лицомъ,
Въ обинякъ словцомъ
Мысли дѣвичьи и думу ихъ извѣдываетъ....
„Не мани насъ, князь,
Не гадай насъ, князь,
Красно солнышко!"—ему боярышни возговорятъ.
„Не златой казнѣ,
Но твоей красѣ
Очи и сердца свои давно всѣ продали!
Ты взгляни на насъ,
Ты вздохни хоть разъ,
Дай въ залогъ перстень любой тебѣ, ту выбери!"

2. „Пожарскій или освобожденіе Москвы. Героическое представленіе въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ хорами и речитативами" (1806 г.). Интересенъ романическій элементъ, введенный въ эту пьесу, въ лицѣ „Марины, жены Лжедимитрія, чародѣйки", смущающей Пожарскаго своими чарами

и отвлекающей его отъ патріотическаго подвига. Впрочемъ Пожарскій убѣгаетъ отъ нея, за что и получаетъ похвалу отъ Аврамія Палицына, „келаря троицкой лавры", восклицающаго: „Такъ, путы разорвавъ, летитъ къ звѣздамъ орелъ!"... Въ Москвѣ народъ встрѣчаетъ Пожарскаго хоромъ:

„О любо! всѣмъ любо!
Воскликни, гласъ трубъ!
Воскликни сугубо:
Пожарскій намъ любъ!"

Опера же кончается возславленіемъ избраннаго народомъ въ цари боярина Михаила Романова (подобно оперѣ „Жизнь за царя" [1])).

3. „Кутерьма отъ Кондратьевъ. Дѣтская комедія въ одномъ дѣйствіи съ хорами" (1806 г.). У Державина были въ услуженіи три Кондратья: камердинеръ, садовникъ и музыкантъ. Замѣшательство отъ qui pro quo, происходившее отъ смѣшенія именъ, внушило автору эту комедію-шутку.

4. „Атобалибо или разрушеніе перуанской имперіи, трагедія съ хорами" (неоконченная). С. Т. Аксаковъ въ своей статьѣ „Знакомство съ Державинымъ" говоритъ: „Эта трагедія въ пяти дѣйствіяхъ, съ хорами и великолѣпнымъ, неисполнимымъ на сценѣ, спектаклемъ, была любимымъ его (Державина) произведеніемъ. Въ ней главный эффектъ основывался на солнечномъ затменіи: Пизарро (по Державину: „Пизаръ, адмиралъ гишпанскій"), захваченный въ плѣнъ мексиканцами со всею свитою, и въ оковахъ ожидающій казни, предсказываетъ потемнѣніе солнца, какъ знаменіе гнѣва небеснаго; солнце въ предписанную минуту помрачается (все это происходитъ на сценѣ), и побѣдители упадаютъ къ ногамъ побѣжденныхъ, освобождаютъ ихъ и признаютъ своими побѣдителями. Помню я изъ этой трагедіи одинъ стихъ, который цѣнился Державинымъ выше всего. Аталиба („Атабалибо, императоръ перуанскій", по Державину), упрекая Пизарро въ жадности къ золоту, говоритъ длинный монологъ, который оканчивается такъ:

„Вы преплыли моря, расторгнувъ крови связь,
Чтобъ изъ-подъ нашихъ ногъ увезть блестящу грязь" [2]).

Время написанія „этой трагедіи съ хорами" въ точности неизвѣстно (1806—1814 гг.); окончены лишь три первыхъ акта.

5. „Дурочка умнѣе умныхъ. Комическая народная опера въ трехъ дѣйствіяхъ" (1806 - 1814 гг.). Въ оперѣ этой встрѣчаются извѣстныя въ исторіи запорожцевъ имена: „Желѣзнякъ, атаманъ разбойничій" и „Черняй, есаулъ", но дѣй-

---

1) Отчасти это напоминаетъ и „Нижегородцевъ" Направника.
2) У Державина немножко иначе:

„И бездны вы преплыть рѣшились, не страшась,
Чтобъ изъ-подъ нашихъ ногъ увезть блестящу грязь."

ствіе происходитъ въ „пригородѣ Тетюшахъ“ (между 1775 и 1780 гг.). Сущность фабулы: оперная субретка Лукерья, „внучка отставного ландмилицкаго прапорщика Староконѣйкина“, хитростью избавляетъ свой родной кровъ отъ нападенія разбойниковъ. Полушутя, полусерьезно Державинъ пишетъ слѣдующее „тріо разбойниковъ и Лукерьи“:

„Черняй (грозя ножомъ Желѣзняку).
Ножъ булатный мой въ печенкѣ
Прежде, въ сердцѣ споло̀щу,
Чѣмъ сей миленькой дѣвченкѣ
Быть твоею допущу!
Желѣзнякъ (тоже грозя съ яростію).
Не видалъ ты сердца львова,
Блескъ очей и скрыпъ зубовъ!
Развернись мнѣ тьма гробова,
Чѣмъ твою къ ней зрѣть любовь!
Лукерья (между ними).
Не рубитесь, не сѣкитесь,
Такъ животъ свой пламеня;
Но поденно хоть дѣлитесь
Вы любовью для меня!“

6. „Грозный, или покореніе Казани. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ“ (1814 г.). Въ предисловіи Державинъ объясняетъ, что сюжетъ его оперы намекаетъ на отечественную войну 1812-го года: „Ничего, кажется, нѣтъ подобнѣе (татаръ) кровожаждущимъ варварскимъ ордамъ нынѣшнихъ французовъ, (а) вождя ихъ (Наполеона) — волшебнику Нигрину (въ оперѣ), который болѣе обманомъ, обаяніемъ и хитростями своими, нежели истиннымъ мужествомъ хотѣлъ устрашить своихъ противниковъ“. Сюжетъ заимствованъ изъ „Россіяды“ Хераскова [1]).

7. Рудокопы. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ“ (1813 г. ?). Опера комическая; главная героиня — опять оперная субретка (какъ въ „Дурочкѣ умнѣе умныхъ“), Лиза, воспитанница Златогора, въ нее влюбленнаго и ею одураченнаго (словомъ, Розина и Бартоло въ „Севильскомъ цырюльникѣ“). Образчикомъ непритязательнаго юмора пьесы можетъ служить начало слѣдующей „аріи“ чихающаго Златогора:

„Проклятые чохи—
Ахъ, чохъ!
Перхота, вздохи—
Ахъ, чохъ!“ и т. д., все съ тѣмъ же припѣвомъ.

8. „Батмендій. Опера“ (неоконченная; 1790-хъ гг. ?). Сюжетъ оперы заимствованъ изъ персидской повѣсти Фло-

1) И онъ такъ эффектенъ, что можно только удивляться: какъ русскіе оперные композиторы пренебрегаютъ этимъ сюжетомъ?—Впрочемъ, освобожденію Руси отъ татаръ посвящена опера А. Рубинштейна: „Куликовская битва“.

ріана. „Батменди“ по персидски значится „счастье“. Въ повѣсти и въ оперѣ прославляется семейное счастье.

9. „Счастливый горбунъ. Опера въ пяти дѣйствіяхъ“ (только начата, въ 1790-хъ гг.). Передѣлка въ оперу повѣсти Карамзина „Прекрасная царевна и счастливый карла“ (1792 г.).

Кромѣ этихъ 9 оригинальныхъ оперъ Державина (изъ которыхъ 6 вполнѣ окончены), Державинъ оставилъ переводы слѣдующихъ оперныхъ либретто, относящіеся къ 1780-мъ гг.: „Титъ или Милосердіе Тита“ (подлинникъ Метастазія: „Clemenza di Tito“), „Ѳемистоклъ“ (Метастазія) и „Эсѳирь“ (передѣлка изъ Расина?).

Теперь—объ оперныхъ театрахъ отчетнаго періода.

Въ Петербургѣ въ отчетное время съ грѣхомъ пополамъ существовалъ выстроенный императрицею Екатериною II „Большой“ оперный театръ [1]), но значительно менѣе обезпечено было существованіе опернаго театра въ Москвѣ.

Какъ упоминалось, въ новый 19-й вѣкъ перешелъ театръ Медокса. Въ дополненіе къ сообщеннымъ уже свѣдѣніямъ (см. 1-ю главу этого сочиненія), укажемъ здѣсь на то, что издатель „Драматическаго альбома“ (Москва 1850 г.) П. Н. Араповъ говоритъ [2]): „Этотъ отстроенный театръ (стоившій Медоксу 130.000 руб.) представлялъ большое удобство для спектаклей и маскарадовъ, которые посѣщало тогда все высшее общество; они давались въ особой великолѣпной круглой залѣ, украшенной зеркалами, гдѣ, при собраніи многочисленной публики, освѣщеніе производило эффектъ изумительный. Планъ внутренняго устройства этой залы и идею далъ самъ Медоксъ; это было нѣчто изящное въ своемъ родѣ: зала освѣщалась сверху огнями, горѣвшими въ 42 хрустальныхъ люстрахъ; къ ней примыкали еще нѣсколько большихъ гостиныхъ. Иностранцы, которые пріѣзжали въ Москву, всегда восхищались великолѣпіемъ и красотою маскарадной залы петровскаго театра; входъ въ маскарадъ тогда стоилъ рубль мѣди.“

После пожара въ 1805 г. „петровскаго“ театра Медокса, Москва осталась безъ театра. Признавая необходимость театра для старой столицы, императоръ Александръ I велѣлъ выстроить новый деревянный театръ на Арбатѣ (временно же спектакли шли на Моховой, въ домѣ Пашкова). Въ 1806 г., при директорѣ Нарышкинѣ, московскій театръ былъ причисленъ къ дирекціи императорскихъ театровъ, причемъ всѣмъ артистамъ повелѣно зачислить годы службы у Медокса въ дѣйствительную службу для выслуги пенсіи. За-

1) Въ 1802 г. Большой театръ въ С.-Петербургѣ былъ снаружи увеличенъ, а внутри передѣланъ архитекторомъ Томо. Въ 1811 г. театръ сгорѣлъ, а въ 1818 г. окончено было возобновленное архитекторомъ Модюи здание.

2) Привожу выписку по книгѣ П. Н. Божерянова и Н. Н. Карпова „Иллюстрированная исторія русскаго театра 19 вѣка“. С.-Петербургъ, 1903.

вѣдующимъ московскимъ театромъ былъ назначенъ князь М. П. Волконскій, извѣстный любитель сценическаго искусства, державшій свою собственную труппу. Въ Арбатскомъ театрѣ, выстроенномъ архитекторомъ Росси (строителемъ Александринскаго театра въ С.-Петербургѣ) открылись спектакли 13 апрѣля 1808 г., прологомъ (вѣроятно, съ музыкою), сочиненнымъ С. Н. Глинкою: „Баянъ—русскій пѣснопѣвецъ древнихъ временъ“. Арбатскій театръ былъ очень красивъ, весь окруженъ колоннами, съ подъѣздами со всѣхъ сторонъ [1]). Въ репертуаръ входили также и оперы. Такъ 6 декабря 1809 г., когда Арбатскій театръ посѣтилъ императоръ Александръ I, давали „оперу“ С. Н. Титова „Старинныя святки“. Когда Сандунова, игравшая роль боярышни Настасьи, съ кубкомъ въ рукахъ, вышла на сцену и запѣла: „Слава нашему царю, слава!“—публика встала съ мѣстъ, повернулась къ царской ложѣ, и запѣла ту же „славу“.... Арбатскій театръ сдѣлался одною изъ первыхъ жертвъ пожара 1812 г. Посѣщался онъ слабо; извѣстна острота по этому поводу графа Ѳ. В. Растопчина, при самомъ открытіи Арбатскаго театра; похваливъ театръ, графъ выразился: „Это хорошо, но недостаточно. Нужно купить еще двѣ тысячи душъ, приписать ихъ къ театру и завести между ними родъ подушной повинности—такъ, чтобы по очереди высылать по вечерамъ народъ въ театральную залу: на одну публику нельзя надѣяться!“

По уходѣ французовъ, театральныя представленія открылись на Знаменкѣ, въ домѣ Апраксина, гдѣ нынѣ (1900 г.) Александровское военное училище. Для открытія сезона, 30 августа 1814 г., была поставлена упомянутая опера „Старинныя святки“. Другимъ временнымъ помѣщеніемъ для театра былъ домъ Пашкова на Моховой, гдѣ нынѣ (1900 г.) университетская церковь; спектакли тамъ открылись 25 августа 1818 г., оперою Керубини „Водовозъ“.

Въ 1823 г. московскій театръ получилъ отдѣльное управленіе отъ петербургскихъ и отданъ въ вѣдѣніе московскаго генералъ-губернатора; директоромъ московскихъ театровъ былъ назначенъ Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ, а извѣстный композиторъ А. Н. Верстовскій—директоромъ музыки. Въ это же время (1822 г.) начали отстраивать сгорѣвшій въ 1805 г. „петровскій“ театръ, по новымъ планамъ профессора Михайлова, подъ руководствомъ архитектора Бове. Театръ былъ значительно увеличенъ сравнительно съ прежнимъ и подъ именемъ „Большого петровскаго театра“ или просто „Большого“,—будучи громаднѣйшимъ (послѣ миланскаго театра) въ Европѣ,—былъ открытъ 6 января 1825 г. По словамъ современниковъ, внѣшній видъ театра плѣнялъ глазъ сораз-

1) См. статью М. Михайловскаго: „Юбилей московскаго Большого театра“ въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ 1899—1900 гг.“, С.-Петербургъ, 1900 г.

мѣрностью частей, въ которыхъ легкость соединялась съ величіемъ. С. Т. Аксаковъ, въ своихъ „театральныхъ воспоминаніяхъ“, писалъ, что Большой петровскій театръ, возникшій изъ старыхъ обгорѣлыхъ развалинъ, поразилъ его своимъ великолѣпіемъ и грандіозностью. Въ театрѣ было пять ярусовъ и не было ни одного мѣста, откуда сцена не была бы видна во всей полности. Хорошъ былъ передній занавѣсъ, изображавшій на голубомъ полѣ лиру Аполлона, окруженную сіяніемъ. На фронтонѣ театра была надпись: „сооруженъ въ 1824 г.“. Для торжественнаго открытія спектаклей, М. А. Дмитріевъ (племянникъ извѣстнаго поэта И. И. Дмитріева) написалъ прологъ „Торжество музъ“; музыку къ прологу написалъ Верстовскій („Московскій телеграфъ“ похвалилъ Верстовскаго за то, что онъ „искусно согласовалъ эту музыку съ поэзіей“). Въ оперномъ репертуарѣ отчетнаго періода преобладали оперы Кавоса: „Князь-невидимка“, „Леста, днѣпровская русалка“ и „Казакъ-стихотворецъ“.—

Относительно главнѣйшихъ оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ отчетнаго періода должно замѣтить слѣдующее.

Къ концу отчетнаго періода русской оперѣ приходилось вести энергическую борьбу за существованіе: въ 1833 г. итальянская опера на с.-петербургскомъ императорскомъ театрѣ была замѣнена нѣмецкою оперою, сильно посѣщавшеюся нашимъ полунѣмецкимъ (въ то время) дворомъ.... и русская опера побѣдила, благодаря Кавосу. Вотъ что говоритъ по этому поводу Ю. Арнольдъ, въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ (Москва 1892 г., выпускъ 2-й, стр. 107 и слѣд.), гдѣ кстати упоминаются и имена лучшихъ оперныхъ артистовъ отчетнаго періода:

„На русской сценѣ въ то время, когда была распущена итальянская труппа, обрѣтался только опереточный или водевильный персоналъ, т. е. пѣвцы и пѣвицы, специальностію которыхъ было легкое, куплетное лишь пѣніе и сценическая игра. Въ этомъ отношеніи въ русской труппѣ находились лица, которыя, дѣйствительно, были весьма похвальными арисгами, напримѣръ, сопрано: г-жи Шелехова [1]) и Каратыгина 2-я, да теноры: гг. Шемаевъ, [2]) Рамазановъ и Василій Самойловъ. [3]) Къ этому составу присоединились въ 1834-мъ году: выпущенная изъ театр. школы сопранистка М. И. Степанова [4]), и молодой украинецъ съ необыкновенно-объемистымъ, звучнымъ и въ то же время бархатно-мягкимъ басомъ: О. А. Петровъ. [5]) Хоръ же былъ малочисленъ и къ серьезнымъ операмъ не пріученъ.

---

1) О ней упомянуто ниже (см. слѣдующую главу); жена композитора (см. выше).
2) См. слѣдующую главу.
3) Впослѣдствіи извѣстный актеръ-трагикъ—сынъ этого Самойлова.
4) О ней упомянуто ниже (см. слѣдующую главу).
5) См. тамъ же.

При таковой, не совсѣмъ-то благопріятной, обстановкѣ было капельмейстеру прежней итальянской оперы, венеціанскому уроженцу Катарину Альбертовичу Кавосу поручено поставить большія оперы съ русскими пѣвцами. Это значило все равно, какъ бы строить изъ неотесаннаго камня зданіе, которому, ради формы, присвоиваютъ напередъ уже названіе дворца, ни малѣйше не ожидая и даже не требуя, чтобы оно дѣйствительно сдѣлалось дворцомъ. Вѣдь существовала же, для потѣхи аристократіи, весьма порядочная опера: нѣмецкая. Но бойкій и предпріимчивый (хотя вовсе уже не молодой) Кавосъ, стоявъ прежде во главѣ господствующаго храма Мельпомены и не желавъ оставаться въ задней шеренгѣ, рѣшился возвысить свою труппу и побѣдить нѣмецкихъ соперниковъ. Онъ былъ убѣжденъ, что подъ руководствомъ хорошо знающаго свое дѣло и добросовѣстно преданнаго ему капельмейстера, *русскій* артистъ въ состояніи сдѣлаться чуть ли не первоклассным исполнителемъ. А Кавосъ былъ не только опытнымъ *дирижеромъ*, но сверхъ того — что важнѣе всего въ этомъ дѣлѣ — и *превосходнымъ учителемъ пѣнія*. И вотъ, закипѣла работа и пошло дѣло, поистинѣ на *русскій богатырскій ладъ*[1]: безъ малѣйшаго перерыва обычныхъ, по старому репертуару, представленій, менѣе чѣмъ черезъ годъ по начатіи подготовительныхъ занятій съ солистами и съ отдѣльными голосами значительно умноженнаго хора, появилась на русской сценѣ, совершенно выходившая изъ колеи тогдашнихъ формъ, новая опера Мейербера „Робертъ" и вызвала небывалый еще фуроръ. Петербургская русская оперная труппа вдругъ стала, какъ по дѣйствительному достоинству, такъ и по мнѣнію публики, равною своей иноязычной соперницѣ. Государь Николай Павловичъ былъ, видимо, очень доволенъ этою побѣдой русской Мельпомены и принялъ послѣднюю подъ особое свое покровительство. На слѣдующій же годъ (1836), когда, при участіи новой ученицы Кавоса, молодой контральтистки А. Я. Воробьевой, были поставлены оперы: „Семирамида" Россини и „Ромео и Джульетта" Беллини, то никто уже не отрицалъ превосходства *русской* оперы надъ *нѣмецкой*, хотя на нѣмецкой сценѣ послѣдняя опера шла также очень хорошо."

Вообще, къ концу первой трети XIX вѣка дѣятельность императорскихъ сценъ замѣтно оживляется. Репертуаръ обогащается операми Моцарта (съ 1816 г.), Вебера (съ 1824 г.) и Мейербера (съ 1834 г.); требованія публики касательно музыки и постановки все возрастаютъ. Кавосу предстоитъ не мало работы, чтобы удовлетворять повысившимся требо-

1) Всѣ патріотическіе курсивы принадлежатъ Ю. Арнольду, въ 1839 г. обратившемуся къ знаменитому „Третьему отдѣленію" съ просьбою удостовѣрить, что онъ, Ю. Арнольдъ, — коренной русскій, не смотря на свою нѣмецкую фамилію!

ваніямъ опернаго вкуса, но энергіи капельмейстерской въ немъ бездна, и онъ выходитъ изъ затрудненій съ полною побѣдою. Послѣ его „Ивана Сусанина" и обще-русскаго или обще-славянскаго пошиба оперъ Верстовскаго, уже подготовлена почва для мелодической оперы въ полномъ смыслѣ этого слова, уже не для оперы-водевиля (Singspiel), но большой „лирической" оперы, равносильной по фактурѣ нѣмецкимъ и французскимъ операмъ самаго серьезнаго, выработаннаго стиля—для специфически-русской „Жизни за Царя" Глинки!...

Намъ, людямъ начала 20 вѣка, трудно наслаждаться музыкою непосредственныхъ предшественниковъ Глинки—Кавоса и Верстовскаго, но все же ихъ опера ближе нашему сердцу, чѣмъ опера 18 вѣка. Вѣдь способность къ непосредственному наслажденію еще недостаточна для правильнаго отношенія ко всѣмъ вообще художественнымъ произведеніямъ, которыя стали достояніемъ исторіи искусства; надо выработать въ себѣ умѣніе становиться на точку зрѣнія слушателя, современнаго тому или иному историческому художественному произведенію, надо воспитать въ себѣ, кромѣ непосредственнаго музыкальнаго воспріятія, еще и воспріятіе музыкально-историческое. Это не такъ трудно; сама природа помогаетъ намъ въ этомъ. Дѣло въ томъ, что т. н. „душа" человѣка, при всей кажущейся ея однородности и единствѣ, есть, на самомъ дѣлѣ, продуктъ сложнѣйшихъ вліяній наслѣдственности (фактъ, установленный современною психологіею, отчасти физіологіею); съ полнымъ научнымъ правомъ въ наши дни можно сказать, что въ каждомъ изъ насъ, въ сознательной и безсознательной (или сверхсознательной) сферѣ нашего „я", живутъ тысячи предковъ, со всѣми ихъ психическими особенностями и привычками. Наслѣдственныя вліянія тѣмъ легче достигаютъ нашего сознанія, чѣмъ они ближе къ нашему „я" по времени; намъ естественнѣе поэтому интересоваться нашими отцами, чѣмъ дѣдами. Но, при нѣкоторомъ самоуглубленіи, всѣ мы можемъ проникнуться интересами и точками зрѣнія болѣе или менѣе отдаленныхъ нашихъ предковъ,—было бы только съ нашей стороны доброе желаніе, да стремленіе не скользить по поверхности вещей и явленій, а углубляться въ ихъ сущность!

И вотъ, при извѣстномъ углубленіи въ оперы предшественниковъ Глинки, Кавоса и Верстовскаго и ихъ меньшей композиторской братіи, всякій русскій меломанъ 20-го вѣка, несомнѣнно, найдетъ въ русской оперной музыкѣ 1800—1835 гг. предметъ не одного сухого археологическаго интереса, но и живого художественнаго наслажденія.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Третій періодъ (1836—1872 гг.): Глинка, Даргомыжскій. Сѣровъ и др.

Третій періодъ русской оперы: ясное выраженіе двухъ основныхъ теченій оперной музыки. Первая національная мелодическая опера, достигшая художественности: „Жизнь за царя“, Глинки (1836 г.): единство ея идеи и формы; роль темы „Славься“. „Русланъ и Людмила“ Глинки (1842 г.): прогрессъ, въ сравненіи съ „Жизнью за царя“ въ отношеніи музыкальной національности и мелодической выразительности. Музыка Глинки къ трагедіи „Князь Холмскій“. Первая декламаціонная русская опера художественнаго достоинства: „Русалка“ Даргомыжскаго (1856 г.) и ея речитативы. Попытки синтеза стилей въ творчествѣ Сѣрова; „Юдиоь“ (1863 г.). „Рогнѣда“ (1865 г.) и „Вражья сила“ (1871 г.). Другіе композиторы того же періода по извѣстнымъ уже тремъ рубрикамъ. Либреттисты отчетнаго періода: А. С. Пушкинъ и др. Театры, оперные пѣвцы и музыкальныя школы отчетнаго періода.

Третій періодъ исторіи русской оперы, начинающійся постановкою „Жизни за Царя“ Глинки (1836 г.) и кончающійся постановкою „Вражьей силы“ Сѣрова (1871 г.)—періодъ яснаго и опредѣленнаго выраженія въ русскомъ оперномъ творчествѣ тѣхъ двухъ основныхъ теченій, о которыхъ уже неоднократно упоминалось. Мелодическое направленіе находитъ геніальнаго выразителя въ лицѣ Глинки, но даже этотъ великій мелодистъ не въ состояніи повести музыку по одному, однажды навсегда имъ намѣченному, руслу. Немедленно послѣ Глинки развивается декламаціонное направленіе оперы и Глинкѣ дерзаетъ противустоять менѣе талантливый съ чисто-музыкальной стороны, но сильный сознаніемъ закономѣрности декламаціонной оперы и музыкальной драмы—Даргомыжскій, съ речитативами „Русалки“. Сѣровъ пробуетъ искать примиренія двухъ идеаловъ оперы, одинаково ему понятныхъ и одинаково привлекательныхъ; но ему не удается роль русскаго Мейербера. Если уже и самъ европейскій Мейерберъ, при его замѣчательныхъ познаніяхъ въ техникѣ опернаго творчества (какъ гармонистъ и какъ контрапунктистъ, Сѣровъ не можетъ, разумѣется, выдержать сравненія съ Мейерберомъ) и при его знаніи сцены, при умѣніи достигать высокой степени драматической выразительности и весьма тѣснаго сліянія словъ и звука, не въ состояніи былъ восторжествовать надъ неумолимымъ закономъ музыкальнаго дуализма и двойственности теченій оперы,—то могъ ли достигнуть этого Сѣровъ?... Его попытка осталась попыткою и послѣ него два исконныхъ теченій русской оперы разъединились, какъ всегда, на два русла.—

Михаилъ Ивановичъ Глинка род. 20 мая 1804 г. въ сельцѣ Новоспасскомъ, смоленской губ. (въ 20 верстахъ отъ гор. Ельни), въ семьѣ помѣщика, отставного капитана, довольно музыкальнаго. Уже въ дѣтствѣ Глинка заслушивался помѣщичьимъ оркестромъ и говаривалъ: „музыка—душа моя". 13-ти лѣтъ Глинка былъ помѣщенъ въ новооткрытый благородный пансіонъ при Главномъ педагогическомъ институтѣ въ Петербургѣ, и по пріѣздѣ въ Петербургъ сталъ брать уроки у знаменитаго Фильда; впрочемъ у Фильда Глинка учился не долго; полезнѣе были для него уроки превосходнаго піаниста Карла Майера, дававшаго ему указанія и по теоріи. Глинка кончилъ институтъ съ успѣхомъ, вторымъ, обнаруживъ особенные успѣхи въ языкахъ. Попытка состоять на государственной службѣ (въ министерствѣ путей сообщенія), сдѣланная въ 1824 году Глинкою, не удалась, но способствовала музыкальнымъ знакомствамъ Глинки въ свѣтскомъ обществѣ. Композиторскую дѣятельность Глинка началъ съ романсовъ („Не искушай меня безъ нужды", 1825 г.); въ 1828 г. бралъ уроки теоріи у Замбони, затѣмъ—Миллера и Фукса. Весною 1830 г. Глинка выѣхалъ въ Италію—лѣчиться, провелъ тамъ три года и изучилъ искусство писать удобно для голоса; лѣтомъ 1833 г. направился въ Берлинъ, къ сестрѣ, и тамъ 5 мѣсяцевъ занимался теоріею у знаменитаго Дена. Въ 1834 г. вернулся въ Россію, и вскорѣ принялся за оперу, первоначально озаглавленную: „Смерть за царя". Опера „Жизнь за царя" была поставлена впервые 27 ноября 1836 г., а 1 января 1837 г. Глинка былъ назначенъ капельмейстеромъ придворной пѣвческой капеллы (въ слѣдующемъ году ѣздилъ въ Малороссію для набора пѣвчихъ). 27 ноября 1842 г. состоялось первое представленіе новой оперы Глинки „Русланъ и Людмила". Глинка въ теченіе своей жизни много странствовалъ и лѣчился отъ цѣлой „кадрили болѣзней", какъ выражался его докторъ: онъ то въ Смоленскѣ, то въ Петербургѣ, то въ Парижѣ (1844 г) [1], то въ Испаніи (1845—1847 г.) [2], то въ Варшавѣ (1848 г.) [3], то въ Берлинѣ (1833 и 1856 г.). Особенно плодотворна, для музыкальнаго развитія Глинки, его первая поѣздка въ Берлинъ, гдѣ Денъ, по собственнымъ словамъ Глинки, „привелъ въ порядокъ не только его познанія, но и самыя идеи объ искусствѣ" и укрѣпилъ Глинку въ рѣшимости стать національнымъ композиторомъ. Въ 1856 г. Глинка сталъ изучать древніе церковные напѣвы православной церкви и поѣхалъ въ Берлинъ къ Дену, чтобы посовѣтоваться объ

---

1) Въ Парижѣ Глинка сблизился съ Берліозомъ, исполнившимъ въ своихъ концертахъ его сочиненія и написавшимъ о нехъ горячо-сочувственную статью въ „Journal des débats"; въ Парижѣ Глинка далъ и собственный концертъ, изъ своихъ композицій—чуть ли не первый случай пропаганды русской музыки заграницею.

2) Въ Мадридѣ въ 1845 г. написана „Арагонская хота".

3) Въ Варшавѣ окончена „Ночь въ Мадридѣ" и написана „Камаринская".

ихъ гармонизаціи. Тамъ онъ и скончался, въ ночь со 2-го на 3-е февраля (с.с.) 1857 г. Тѣло его было вывезено изъ-заграницы и 22-го мая 1857 г. погребено въ С.-Петербургѣ, на кладбищѣ Александро-Невскаго монастыря. На могилѣ Глинки поставленъ памятникъ съ медальономъ. 20 мая 1885 г., по всероссійской подпискѣ, поставленъ памятникъ Глинкѣ въ г. Смоленскѣ, въ 1892 г. произведена закладка памятника въ С.-Петербургѣ. Въ 1898 г. при с.-петербургской консерваторіи открытъ глинкинскій музей. Глинка былъ женатъ (женился въ 1835 г. развелся въ 1842 г.), но неудачно; жена его, напримѣръ, жаловалась, что, создавая „Жизнь за царя“, Глинка изводилъ слишкомъ много нотной бумаги. Пріятели называли его „мимозою“ и „недотрогою“, вслѣдствіе крайней нервной впечатлительности; нервы, временами, дѣлали надъ организмомъ Глинки чудеса: на нѣкоторое время, послѣ одной болѣзни, изъ его сипловатаго баритона выработался великолѣпный металлическій теноръ! Онъ избѣгалъ большого и шумнаго общества и предпочиталъ ему тѣсный кружокъ пріятелей [1]) и, въ особенности, пріятельницъ.

Арнольдъ, въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ (выпускъ 2-й, стр. 226), слѣдующимъ образомъ описываетъ наружность Глинки въ эпоху первыхъ постановокъ „Жизни за царя“ и „Руслана“ (1836—1847 гг.). Указавъ на то, что первое впечатлѣніе, производимое Глинкою, была изысканная свѣтскость à la Евгеній Онѣгинъ, Арнольдъ говоритъ:

„Этотъ Онѣгинскій типъ помѣщался у Глинки въ довольно изящной фигуркѣ вышиною въ 2 аршина и 2 или 3 вершка. Голова его, однакоже, своимъ объемомъ не совсѣмъ была въ пропорціи съ этимъ маленькимъ ростомъ. Большой, широкій лобъ и подбородокъ выдавались нѣсколько впередъ, такъ что линія профиля представлялась чуточку вогнутою. Подъ густыми и черными, немного сдвинутыми, бровями блистали маленькіе глаза съ темными зрачками, взглядъ которыхъ выражалъ гордость, когда былъ обращенъ на мужчину, но сіялъ масляным блескомъ полнаго умиленія, когда покоился на хорошенькомъ женскомъ личикѣ. Носъ былъ прямой, но некрасивый; губы тоненькія и сжатыя. Продолговатое, худощавое лицо желтовато-матоваго цвѣта казалось блѣднѣе еще отъ густыхъ черныхъ волосъ, которые у висковъ были приглажены впередъ, а надъ лбомъ нѣсколько поднимались хохолкомъ. Усы и бороду Глинка тщательно брилъ; но слегка подстриженныя бакенбарды тянулись отъ

1) Объ интимной компаніи Глинки, т. н. „братіи“, Ю. Арнольдъ очень дурного мнѣнія. Въ „Воспоминаніяхъ“ (выпускъ II, стр. 230) онъ говоритъ: „Я не боюсь указать на „братію“, а прежде всего на двухъ Кукольниковъ, какъ на тѣхъ, которые не только разрушили семейное счастіе Глинки, но и разстраивали здоровье его (тѣмъ, что воспользуясь его слабохарактерностію, втянули его въ непосильные его слабому тѣлосложенію дебоши, которыми тѣшилась ихъ грубая и мощная натура) и тѣмъ подготовляли преждевременную его кончину.“ Графъ же М. Ю. Вьельгорскій, по словамъ того же Арнольда, называлъ „братію“— „бандою сумасшедшихъ жуировъ, удерживающихъ Глинку отъ посѣщенія порядочнаго общества“. „Братія“, точно, любила щегольнуть своимъ демократизмомъ.

висковъ узкою лентою прямо внизъ подъ подбородкомъ, гдѣ онѣ, выростая на полной свободѣ, образовывали довольно длинную косичку, которую Глинка обыкновенно пряталъ за галстукъ."

Къ этому можно прибавить еще характерную, сообщаемую Арнольдомъ (вып. 2-й, стр. 238) деталь: Глинка любилъ писать на нотной партитурной бумагѣ необыкновенно большого, продольнаго, на самомъ дѣлѣ очень удобнаго, формата, гусиными перьями (стальныхъ тогда еще не было въ Россіи). „Писалъ онъ довольно легкія, но красивыя ноты; также и текстъ былъ подведенъ мелкимъ шрифтомъ. Партитуры его имѣли весьма красивый видъ, и поправки встрѣчались рѣдко, потому что каждое сочиненіе, прежде чѣмъ онъ принимался писать его, вполнѣ и ясно уже сложилось (складывалось) у него въ головѣ."

Интимная жизнь Глинки (небезъинтересная для потомства, какъ интимная жизнь всякаго генія) прекрасно отражена въ добродушныхъ и мѣткихъ рисункахъ-каррикатурахъ Н. А. Степанова (одного изъ членовъ „братіи"). Наличность маленькихъ недостатковъ дѣлаетъ великаго человѣка еще ближе и симпатичнѣе простымъ смертнымъ, пугающимся мраморнаго величія „превыше міра и страстей", и имя Н. А. Степанова заслуживаетъ упоминанія въ „исторіи русской оперы". Н. А. Степановъ, между прочимъ, отмѣчаетъ двѣ забавныхъ черточки въ интимной жизни Глинки—донъ-жуанство и любовь къ мѣткимъ и вѣскимъ словечкамъ. Одна изъ каррикатуръ изображаетъ Глинку, только что возвратившагося изъ Испаніи, въ обществѣ двухъ молоденькихъ дамъ. „Что вы привезли намъ изъ Испаніи?" спрашиваетъ одна изъ нихъ. Глинка, въ позѣ самоувѣреннаго сердцеѣда, съ рукою на сердцѣ, патетически отвѣчаетъ: „Всегдашнюю готовность любить!" Дамочка-шалунья возражаетъ: „Мы были бы довольнѣе новою оперою".... Глинка, какъ величественный бонмотистъ, фигурируетъ въ трехъ каррикатурахъ Степанова. На одной (въ 1854 г.) онъ говоритъ съ Наполеономъ 3-мъ: „Наполеонъ. „Агенты русскаго правительства не могутъ быть терпимы въ Парижѣ. Извольте выѣзжать." Глинка. „Русскій привыкъ повиноваться властямъ, а кто умѣетъ покоряться, тотъ умѣетъ и покорять. Государь, вы поняли меня!"—И довольный отвѣтомъ, Михаилъ Ивановичъ бросаетъ значительный взглядъ на императора." На другой каррикатурѣ изображенъ Глинка въ плѣну у Непира (англійскаго адмирала, блокировавшаго въ 1854 г. русскіе порты): „Непиръ. „Ты долженъ указать всѣ пути у береговъ финскаго залива". Глинка. „Я не измѣнникъ и не лоцманъ, но русскій и горжусь этимъ. Адмиралъ, я кончилъ".—И очень довольный своимъ отвѣтомъ, Михаилъ Ивановичъ улыбается." На третьей каррикатурѣ Омеръ-паша (дѣло происходитъ въ томъ

же 1854—1855 г.) принимаетъ Глинку за шпіона русской арміи. „Омеръ-Паша. „Тебя слѣдовало-бы повѣсить, но я прощаю и принимаю тебя на службу". Глинка. „Генералъ! И въ службѣ враговъ я остаюсь врагомъ врагамъ моему отечеству".— Михаилъ Ивановичъ, довольный своимъ отвѣтомъ, но недовольный замѣчаніями Омеръ-Паши." [1]). Трогателенъ, во всякомъ случаѣ, пламенный патріотизмъ Глинки, отмѣченный каррикатуристомъ, въ приведенныхъ діалогахъ Глинки съ героями севастопольской войны.

При всей симпатичности Глинки, какъ человѣка, личность его не можетъ удовлетворить людей, ищущихъ полнаго соотвѣтствія между жизнью и творчествомъ избранныхъ, Богомъ мѣченыхъ, натуръ. Съ этой точки зрѣнія, понятны упреки въ барствѣ и лѣни, дѣлаемые Глинкѣ П. И. Чайковскимъ. Надо много любить, чтобы имѣть право сильно порицать, и быть при этомъ самому безупречнымъ; Чайковскій имѣетъ право на подобные упреки по адресу Глинки, такъ какъ самъ онъ отличался феноменальнымъ и систематическимъ прилежаніемъ, а съ другой стороны благоговѣлъ передъ Глинкою, какъ музыкальнымъ геніемъ. Послѣ этихъ необходимыхъ оговорокъ, я считаю возможнымъ привести отзывы Чайковскаго о Глинкѣ изъ дневниковъ и частной переписки Чайковскаго, напечатанныхъ въ трехтомномъ изданіи: „М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго, Москва, 1900—1902 гг." (римскими цыфрами я указываю на томъ, арабскими—на страницу этого изданія).

„О Глинкѣ, Даргомыжскомъ и Сѣровѣ писать съ увлеченіемъ я не могу, ибо я столько же цѣню ихъ произведенія, сколь мало цѣню ихъ личности (II, 421) ....Русскій человѣкъ лѣнивъ. Русскій человѣкъ любитъ отложить (дѣло); онъ по природѣ талантливъ, но и по природѣ же страдаетъ недостаткомъ силы воли надъ собою и отсутствіемъ выдержки. Нужно, необходимо побѣждать себя, чтобы не впасть въ дилеттантизмъ, которымъ страдалъ такой колоссальный талантъ, какъ Глинка. Человѣкъ этотъ, одаренный громадной, самобытной силой творчества, дожилъ если не до старости, то до очень зрѣлаго возраста и написалъ удивительно мало. Прочтите его мемуары. Вы увидите изъ нихъ, что онъ работалъ, какъ дилеттантъ, т. е. урывками, когда находило подходящее расположеніе духа. Какъ бы мы ни гордились Глинкой, но надобно признаться, что онъ не исполнилъ той задачи, которая лежала на немъ, если принять въ соображеніе его изумительное дарованіе (II, 183).... (Съ точки зрѣнія регулярности труда) Моцартъ, Бетховенъ, Шубертъ, Мендельсонъ, Шуманъ сочиняли свои безсмерт-

1) См. книгу Н. Финдейзена: „Каталогъ нотныхъ рукописей, писемъ и портретовъ М. И. Глинки, хранящихся въ рукописномъ отдѣленіи императорской Публичной библіотеки. С.-Петербургъ, 1898 г., стр. 79.

ныя творенія совершенно такъ, какъ сапожникъ шьетъ свои сапоги, т. е. изо дня въ день и, по большей части, по заказу. Въ результатѣ выходило нѣчто колоссальное. Будь Глинка сапожникъ (въ смыслѣ регулярности труда), а не баринъ,—у него, вмѣсто двухъ—правда, превосходныхъ—оперъ было бы ихъ написано пятнадцать, да, въ придачу къ нимъ, штукъ десять чудныхъ симфоній. Я готовъ плакать отъ досады, когда думаю о томъ, что бы намъ далъ Глинка, родись онъ не въ барской средѣ до-эмансипаціоннаго времени! (III, 369).... Глинка! Небывалое, изумительное явленіе въ сферѣ искусства! Дилеттантъ, поигрывавшій то на скрипкѣ, то на фортепіано, сочинявшій совершенно безцвѣтныя кадрили, фантазіи на модныя итальянскія мелодіи, испытавшій себя и въ серьезныхъ формахъ (квартетъ, секстетъ) и въ романсахъ, но, кромѣ банальностей во вкусѣ 30-хъ годовъ (19-го вѣка), ничего не написавшій — вдругъ, на 34-мъ году жизни, ставитъ оперу („Жизнь за царя“), по геніальности, размаху, новизнѣ и безупречности техники стоящую на ряду съ самымъ великимъ и глубокимъ, что только есть въ искусствѣ!... Удивленіе еще усугубляется, когда вспомнишь, что авторъ этой оперы есть, въ то же время, авторъ мемуаровъ, написанныхъ 20-ю годами позже. Послѣдній производитъ впечатлѣніе человѣка добраго и милаго, но пустого, ничтожнаго, зауряднаго. Меня просто до кошмара тревожитъ иногда вопросъ: какъ могла совмѣститься такая колоссальная художественная сила съ такимъ ничтожествомъ, и какимъ образомъ, долго бывъ безцвѣтнымъ дилеттантомъ, Глинка вдругъ, однимъ шагомъ, сталъ на ряду (да, на ряду!) съ Моцартомъ, Бетховеномъ, и съ кѣмъ угодно (это можно безъ преувеличенія сказать про человѣка, написавшаго „Славься“!)?—Но пусть вопросъ этотъ разрѣшатъ люди, больше меня способные освѣщать тайны творческаго духа, избирающаго храмомъ столь хрупкій и, повидимому, не соотвѣтствующій сосудъ (III, 253).“

На послѣдній вопросъ, поставленный Чайковскимъ, я, со своей стороны отвѣтилъ бы изреченіемъ великаго китайскаго мудреца Лао-тзы [1]: „Слабость велика, сила ничтожна. Когда человѣкъ родится, онъ слабъ и гибокъ; когда онъ умираетъ, онъ крѣпокъ и черствъ. Когда дерево произростаетъ, оно гибко и нѣжно, и когда оно сухо и черство, оно умираетъ. Черствость и сила—спутники смерти. Гибкость и слабость выражаютъ свѣжесть бытія. Поэтому, что отвердѣло, то не побѣдитъ.“.... Вѣроятно, гибкость и слабость личнаго характера Глинки были неизбѣжными спутниками великой его артистической добродѣтели: той совер-

1) Изреченіе это избрано Н. Лѣсковымъ къ эпиграфъ къ повѣсти „Скоморохъ Памфалонъ“, а также приведено въ книгѣ „Мысли мудрыхъ людей на каждый день; собраны гр. Л. Н. Толстымъ. Москва, 1903 г.“

шенно исключительной нервной воспріимчивости и впечатлительности (не даромъ же называлъ онъ себя „мимозою“!), безъ которой немыслима свѣжесть и новизна опернаго творчества. Какъ характеръ, Глинка слабѣе Чайковскаго, но тутъ-то и оправдывается глубокомысленное изреченіе Лаотзы, что извѣстная „черствость и сила—спутники смерти“; Глинка былъ новаторомъ, зачинателемъ цѣлаго періода исторіи русской оперы, Чайковскому же суждено было стать завершителемъ другого періода той же исторіи!...

Внѣшняя исторія оперы „Жизнь за царя“ слѣдующая.— У поэта Жуковскаго, въ 1834—1835 г. проживавшаго въ Зимнемъ Дворцѣ въ качествѣ воспитателя цесаревича (впослѣдствіи императора Александра II) еженедѣльно собирались поэты и дилеттанты тогдашняго высшаго круга общества: -Пушкинъ, Гоголь, Одоевскій, кн. Вяземскій, графъ Вьельгорскій и др. Въ кружкѣ зачастую говорили о музыкѣ и Глинка, уже прославившійся въ Петербургѣ романсами, нашелъ горячее одобреніе, когда сообщилъ о своемъ намѣреніи написать оперу. „Словъ у меня не было,—говоритъ объ этомъ Глинка въ своихъ запискахъ,—а въ головѣ вертѣлась „Марьина роща“ (Жуковскаго)“. Жуковскій предложилъ Глинкѣ фабулою для оперы легенду объ Иванѣ Сусанинѣ, интересъ къ которой былъ освѣженъ репертуарною въ то время оперою Кавоса. Сперва Жуковскій самъ хотѣлъ писать либретто, и для пробы, написалъ стихи „Ахъ не мнѣ бѣдному,—вѣтру буйному“, но занятія не позволили ему исполнить своего намѣренія и либретто было поручено русскому нѣмцу, барону Розену, секретарю цесаревича. „Мое воображеніе предупредило, однако, прилежнаго нѣмца,—пишетъ Глинка въ своей автобіографіи,—и какъ бы по волшебному дѣйствію, вдругъ создался и планъ цѣлой оперы, и мысль противупоставить русской музыкѣ—польскую“. Этотъ планъ сохранился въ бумагахъ Глинки. Онъ настолько характеренъ, что его можно привести здѣсь: „Иванъ Сусанинъ. Отечественная героико-трагическая опера въ 5 дѣйствіяхъ или частяхъ. Дѣйствующія лица: Иванъ Сусанинъ (басъ)—характеръ важный; Антонида, дочь его (сопрано)—нѣжно-граціозный. Алексѣй Сабининъ, женихъ Антониды (теноръ)—характеръ удалый. Андрей, сирота 13 или 14-тилѣтній мальчикъ (альтъ)—характеръ простосердечный.“ Замѣчательно, что тѣ же лица уже намѣчены у Кавоса; Глинкѣ не все приходилось изобрѣтать въ сценаріѣ пьесы—многое можно было, позаимствовавъ, усовершенствовать. Среди работы по оперѣ, въ 1835 г. Глинка женился; самъ Глинка говоритъ въ „Запискахъ“, что тріо „Не томи, родимый“ создано въ одну изъ минутъ предсвадебнаго томленія. Великимъ постомъ 1836 г. можно было сдѣлать первую пробу перваго акта, съ оркестромъ кн. Юсупова. Тогда же Глинка

сталъ хлопотать о пріемѣ оперы на сцену—и первымъ дѣломъ нарвался на отказъ дирекціи; дѣло поправилъ великодушный Кавосъ, не пожелавшій видѣть въ Глинкѣ конкуррента по части опернаго патріотизма, и оперу приняли, но съ Глинки директоръ театровъ Гедеоновъ взялъ подписку—не требовать никакого вознагражденія за право разрѣшать оперу къ публичному исполненію. Сносно обставленный въ матеріальномъ отношеніи, Глинка согласился на это варварское условіе [1]). Начались оффиціальныя репетиціи подъ руководствомъ все того же Кавоса. дѣятельно трудившагося для созданія славы своему сопернику. Въ одну изъ репетицій, производившихся въ Большомъ театрѣ, пріѣхалъ императоръ Николай, который остался ею доволенъ; вслѣдъ затѣмъ опера была посвящена государю императору, и по этому случаю первоначальное названіе ея „Смерть за царя“ было измѣнено на болѣе эффектное: „Жизнь за царя“. Первое представленіе ея состоялось 27 ноября 1836 г., въ пятницу. Первый актъ вызвалъ энтузіазмъ. Но затѣмъ Глинка было-испугался, потому что, послѣ сценъ съ поляками, водворилось молчаніе; оказалось, что тихая публика николаевскаго режима сама испугалась, встрѣтя на сценѣ поляковъ, въ то время бунтовавшихъ! Дальнѣйшій успѣхъ оперы возросталъ съ каждою картиною; партію и роль Сусанина исполнялъ О. А. Петровъ, считающійся творцомъ традицій въ этой роли и партіи. Композиторъ былъ позванъ въ ложу царской фамиліи и обласканъ государемъ, а въ скоромъ времени получилъ и матеріальное удовлетвореніе: перстень въ 4,000 руб. ассигнаціями и постъ капельмейстера пѣвческой капеллы съ казенною квартирою.... Успѣхъ возросталъ съ каждымъ представленіемъ; издатель Снѣгиревъ. къ которому перешло право изданія оперы, потиралъ руки, въ совершенномъ восторгѣ. Ѳаддѣй Булгаринъ обругалъ оперу въ „Сѣверной Пчелѣ“—но это было въ порядкѣ вещей и считалось даже своего рода комплиментомъ; какіе-то свѣтскіе джентльмэны нашли оперу слишкомъ простонародною, „c'est la musique des cochers“,—но и это было естественно, и

---

1) Въ оправданіе Гедеонова можно сослаться на господствовавшіе въ его время взгляды на права авторовъ, взгляды, крайне неблагопріятные для авторовъ. Напримѣръ, согласно высочайше утвержденному постановленію дирекціи императорскихъ театровъ 13 ноября 1827 г. о вознагражденіи сочинителей и переводчиковъ драматическихъ пьесъ и оперъ, право на вознагражденіе признавалось лишь въ отношеніи самихъ сочинителей, но не ихъ наслѣдниковъ и прекращалось со смертію сочинителей. Когда Гедеоновъ въ 1847 г. составилъ проектъ о вознагражденіи наслѣдниковъ сочинителей въ теченіе небольшаго срока послѣ смерти сочинителей (отъ 5 до 8 лѣтъ), то министръ императорскаго двора положилъ на поляхъ доклада, 16 апрѣля 1847 г., слѣдующую резолюцію: „Поелику въ постановленіи театральной дирекціи, высочайше утвержденномъ 13 ноября 1827 г., о вознагражденіи сочинителей и переводчиковъ драматическихъ пьесъ и оперъ, представленныхъ на театрѣ, ничего не сказано о правахъ наслѣдниковъ на таковое вознагражденіе, то я не нахожу нужнымъ предоставлять имъ сего права и дополнять онымъ вышеозначенное постановленіе“. (См. замѣтки бар. Н. Дризена: „Мелочи театральной старины“, въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ 1899—1900 г.“ С.-Петербургъ, 1900 г.). Кстати о поспектакльныхъ: отказавъ въ нихъ Глинкѣ, Гедеоновъ выдавалъ ихъ либреттисту Розену; наслѣдники бар. Розена донынѣ (1903 г.) получаютъ отъ дирекціи императорскихъ театровъ поспектакльные за либретто „Жизнь за царя“.

Глинка могъ только радоваться, что народность его музыки была понята лицами, которыхъ она шокируетъ. Слава Глинки, въ образованной массѣ общества, была отнынѣ навсегда упрочена.

Сценарій оперы „Жизнь за Царя" изобличаетъ музыканта-лирика, который избираетъ для музыкальной иллюстраціи какое-нибудь одно чувство, одно сценическое положеніе и разрабатываетъ его въ деталяхъ, съ рискомъ впасть въ односторонность и однообразіе. Композиторъ-драматургъ плѣнился бы изображеніемъ внутренней драматической борьбы, противуположныхъ страстей, возможной при такомъ сюжетѣ. Историкъ С. Соловьевъ предполагаетъ, что Сусанинъ спасалъ царя не отъ поляковъ, а отъ русскихъ казаковъ, деморализованныхъ междуцарствіемъ; съ этой исторической точки зрѣнія, возможно было бы допустить въ душѣ Сусанина борьбу между инстинктами патріотизма и казацкаго своеволія, въ результатѣ которой явилась бы побѣда добрыхъ чувствъ надъ злыми. Не таковъ лирикъ-Глинка; онъ беретъ патріотизмъ Сусанина, какъ одно преобладающее чувство въ личности деревенскаго патріарха, и борьбу Сусанина внѣшнюю, трагическую съ враждебною средою, не усложняетъ борьбою внутреннею, драматическою (за исключеніемъ небольшой предсмертной сцены, когда Сусанинъ вспоминаетъ о своей семьѣ; но и тутъ, собственно, борьбы нѣтъ—есть одно пассивное страданіе). Либреттистъ въ построеніи сценарія, очевидно, не причемъ; баронъ Розенъ писалъ стихи уже подъ готовую музыку цѣлыхъ сценъ (и стихи, кстати говоря, вычурные и странные, какіе только могутъ создать чуть-чуть обрусѣвшіе нѣмцы, щеголяющіе „народностью" оборотовъ, вродѣ: „будетъ въ днешній—понимай въ сегодняшній—день онъ въ родную сѣнь" и т. п.). Глинка самъ, очевидно, заботился о тѣсной связи своей музыки съ текстомъ, — обращая особенное вниманіе на связь между патріотической идеею и музыкальною формою „Жизни за царя".

На эту послѣднюю связь, составляющую своего рода художественный свѣтовой „фокусъ", въ который сбѣгаются лучи красоты, разбросанные по всему этому произведенію, указалъ впервые А. Н. Сѣровъ, впервые критически объяснившій то чувство замѣчательнаго художественнаго единства, которое остается по выслушаніи грандіознаго созданія Глинки. А именно, Сѣровъ, въ своей статьѣ „Опытъ технической критики надъ музыкою М. И. Глинки" (1859 г.) [1]), указываетъ на тотъ пріемъ опернаго творчества, который при Вагнерѣ получилъ названіе „лейтмотива" и „лейтмотивнаго контрапункта", а именно—на пріемъ повторенія какого-нибудь мо-

---

1) См. А. Н. Сѣровъ. „Критическія статьи". С.-Петербургъ. 1892 г. Томъ второй, стр. 1148.

тива, связаннаго съ извѣстною „идеею“, съ цѣлью вызвать въ умѣ слушателей желательную ассоціацію мыслей. Это средство извѣстно и въ старой оперѣ, гдѣ оно примѣняется, однако, не столь систематически и сознательно, какъ у Вагнера; извѣстно оно и Берліозу, который, въ своей „Фантастической симфоніи“ (1820 г.), проводитъ черезъ всѣ части симфоніи одну и туже мелодію, долженствующую изобразить „idée fixe“ лица, названнаго въ программѣ симфоніи („артиста“). Въ 1859 г., когда написана названная статья, Сѣровъ побывалъ заграницею и услышалъ „Лоэнгрина“; заинтересованный систематическою ролью „лейтмотива“ въ оперѣ Вагнера, критикъ сталъ искать той же музыкальной „idée fixe“ и повторяющейся темы въ оперѣ Глинки—и нашелъ эту тему, эту „бредовую“ музыкальную идею Сусанина. Патріотизмъ Сусанина тѣсно связанъ съ мыслью о царѣ, имѣющемъ дать миръ Россіи, раздираемой междоусобіями и войнами междуцарствія, а апоѳеозъ оперы сопровождается музыкальною темою „Славься, славься, нашъ русскій царь“. Именно эта тема („Славься“) играетъ важную роль въ главной партіи оперы, въ партіи Сусанина. Сѣровъ ищетъ слѣды этой темы во многихъ речитативахъ Сусанина и во многихъ отрывкахъ его арій, но слишкомъ большое усердіе въ данномъ случаѣ можетъ повредить дѣлу: всякому композитору свойственны нѣкоторые индивидуальные пріемы музыкальнаго письма, влекущіе за собою извѣстное единообразіе музыки (которое можетъ не быть тождественнымъ съ однообразіемъ!),—а потому, при извѣстной натяжкѣ, всегда легко найти похожія по мелодическому строенію мѣста въ одной и той же оперѣ. Я поэтому ограничиваюсь указаніемъ на два, отмѣченныхъ Сѣровымъ, мѣста оперы Глинки, гдѣ „лейтмотивная“ роль напѣва „Славься“, дѣйствительно, несомнѣнна. Въ квартетѣ 2-го акта „Боже, люби царя!“, на 4-мъ и 5-мъ тактахъ молитвы, въ оркестрѣ, въ гармоническомъ ходѣ басовъ, дѣйствительно, слышится напѣвъ „Славься“, но только въ ритмѣ $\frac{3}{4}$, вмѣсто $\frac{4}{4}$ и въ тональности G-dur, а не C-dur, причемъ ходъ этотъ въ віолончеляхъ и контрабасахъ слегка замаскированъ „педалью“ скрипокъ и альтовъ на квинтѣ; при перемѣнѣ ритмики въ $\frac{4}{4}$ и удаленіи „педали“, дѣйствительно, сходство съ „Славься“ получается поразительное; выходятъ, такимъ образомъ, двѣ молитвы, вродѣ антифоновъ православной церкви: „Боже, люби царя!“—поетъ вокальный квартетъ, „Славься, славься нашъ русскій царь!“—отвѣчаетъ смычковый квартетъ. На другомъ, столь же торжественномъ и также молитвенномъ, моментѣ оперы, тотъ же лейтмотивъ „Славься“ появляется въ еще болѣе законченномъ видѣ. Когда поляки требуютъ: „Сейчасъ проведи насъ къ жилищу царя!“—Сусанинъ отвѣчаетъ словами,

не лишенными выразительности, вообще, не свойственной либреттисту:

„Высокъ и святъ нашъ царскій домъ
И крѣпость божія кругомъ.
Подъ нею сила Руси цѣлой,
А на стѣнѣ въ одеждѣ бѣлой
Стоятъ крылатые вожди—
Такъ, недругъ, близко не ходи!“

Слова эти поются Сусаниномъ на мягкую и широкую тему (въ Des-dur, каковую тональность Сѣровъ называетъ „мистическою“), въ плавномъ, торжественномъ ритмѣ $\frac{6}{4}$; опять оркестръ сопровождаетъ пѣніе аккордами марша-гимна „Славься“, въ Des-dur; этотъ лейтмотивъ замаскированъ ритмомъ и мелодіею, но аккорды тождественны въ ихъ послѣдованіи—это несомнѣнно, если переложить „славься“ въ Des-dur и сравнить съ указаннымъ оркестровымъ аккомпаниментомъ. Это самое красивое мѣсто въ партіи Сусанина—тутъ „лейтмотивъ“ примѣненъ Глинкою вполнѣ сознательно, въ видахъ согласованія идеи композиціи съ формою, во всѣхъ деталяхъ композиторской техники.... Этимъ-то пріемомъ и объясняется то единство художественнаго впечатлѣнія, какое остается послѣ „Жизни за царя“.

Сумѣвъ соблюсти единство впечатлѣнія, эту главную цѣль всякаго художественнаго творчества, Глинка позаботился о томъ, чтобы и всѣ детали его оперы были интересны, а главное — національны, такъ какъ сюжетъ былъ взятъ національно-патріотическій. Мелодіи оперы—или прямо народныя или разработаны въ народномъ духѣ. Речитативъ Сусанина, въ 1-мъ актѣ, „что гадать о свадьбѣ!“ записанъ Глинкою отъ какого-то лужскаго извощика [1]); онъ повторяется въ сценѣ Сусанина съ поляками въ лѣсу, послѣ словъ: „Куда и черный вранъ костей не заносилъ“. Мотивъ пѣсни „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ взятъ, въ удвоенномъ движеніи, какъ аккомпаниментъ къ словамъ Сусанина „Я вамъ скажу въ отвѣтъ“ и „Туда завелъ я васъ“—и мысль эта чрезвычайно удачна, такъ какъ мрачный характеръ этой разбойничьей пѣсни очень подходитъ къ мрачному драматизму сценической ситуаціи. Речитативъ въ разсказѣ Собинина, въ 1-мъ актѣ: „Здравствуй, матушка Москва“ взятъ изъ народной пѣсни: „Капитанская дочь, не ходи гулять въ полночь“. Сочиненныя Глинкою мелодіи глубоко народны: Антонида въ andante первой своей аріи „Въ поле чистое гляжу“ заливается въ колоратурѣ, носящей вполнѣ народный характеръ. Этотъ націонализмъ музыки не случайный (какъ Верстовскаго), а сознательный: мелодіи свои Глинка строилъ по тѣмъ средневѣково-церковнымъ звукорядамъ,

1) Вотъ откуда пошла свѣтская болтовня: „c'est la musique des cochers!“

которые лежатъ въ основѣ русской народной пѣсни—такъ, хоръ поселянъ „Мы на работу въ лѣсъ“ написанъ въ т. н. дорійскомъ звукорядѣ (A-dur дорійскій, тождественный лишь въ нѣкоторыхъ нотахъ съ h-moll или H-dur баховской системы), а пѣсня гребцовъ, въ 1-мъ актѣ—въ C-dur эолійскомъ [1]).—Столь же національна и гармонизація Глинки, который придерживается правилъ т. н. „строгаго стиля“ („строгаго сложенія“), допускающаго трезвучія на всѣхъ ступеняхъ церковно-средневѣковыхъ ладовъ, при большой свободѣ голосоведенія. Тайна красоты „Славься“ заключается въ томъ, что баховскій C-dur Глинка обработываетъ, какъ миксолидійскій средневѣково-церковный ладъ и гармонизуетъ его, прибѣгая къ самымъ обычнымъ трезвучіямъ на пятой и второй ступеняхъ, каковые аккорды Сѣрову кажутся модуляціями въ d-moll и a-moll (чего на самомъ дѣлѣ нѣтъ)—интересно, однако, что самъ Сѣровъ улавливаетъ въ этомъ гимнѣ-маршѣ характеръ музыки и средне-вѣковой, и нашей церковной, византійской!... Но не всегда Глинка такъ простъ; иногда онъ обработываетъ свои народныя мелодіи со всѣми тонкостями контрапункта и имитаціи, причемъ оказывается, что народная пѣсня и напѣвъ, построенный на средневѣково-церковныхъ основахъ народной пѣсни, вполнѣ выдерживаютъ такую обработку и становятся лишь красивѣе отъ нея; такъ, интродукція оперы разработана въ видѣ большой фуги, которая звучитъ вполнѣ по русски, напоминая замѣчанія Мельгунова о народномъ контрапунктѣ, въ которомъ cantus firmus называется „запѣвкою“, а имитаціи „подголосками“.... Воистину, великое счастіе для русской музыки то обстоятельство, что учителемъ Глинки былъ знатокъ средневѣково-церковнаго строгаго стиля, Денъ, а не какой-либо случайный, поверхностный музыкантъ, усвоившій одну баховскую систему, да генералъ-басъ по теоріямъ Рамо!

Народенъ Глинка также и въ строеніи своихъ музыкальныхъ періодовъ тѣмъ, что избѣгаетъ, временами, четнаго числа тактовъ въ періодѣ; такъ речитативы Сусанина: „Что гадать о свадьбѣ“, „Городъ нашъ въ тревогѣ“ и „Дай Господь“, въ сценѣ 1-го акта, состоятъ изъ правильно повторяющихся семи тактовъ; очевидно, такъ была построена и та пѣсня лужскаго извозчика, которую переработалъ, для этихъ речитативовъ, Глинка; въ данномъ мѣстѣ это какъ-то особенно красиво и выразительно, такъ какъ напоминаетъ интонаціи обрывистой, нервной рѣчи сильно взволнованнаго человѣка. Народенъ Глинка также и въ своихъ темпахъ, избѣгая всячески ихъ однообразія. Любопытно сравнить картину семейнаго счастья въ бетховенской оперѣ „Фиделіо“ и въ „Жизни за царя“. У Бетховена семейный квартетъ

---

1) Эолійскій ладъ или звукорядъ (слова „звукорядъ“ и „ладъ“—синонимы) тождественъ съ т. н. естественнымъ миноромъ; это излюбленнѣйшій ладъ преемниковъ Глинки.

поетъ дивный по красотѣ канонъ: „Mir ist so wunderbar", въ которомъ такъ мастерски схвачена чуть слышная нотка грусти, звучащая при всякомъ безмятежно-счастливомъ настроеніи, которое слишкомъ прекрасно, чтобы быть долговременнымъ; та же нотка слышится и въ прелестныхъ звукахъ квартета Глинки „Милыя дѣти". Но разница та, что канонъ Бетховена—сплошное andante, а Глинка разработываетъ свою идиллію въ трехъ темпахъ: andante quasi allegretto („Не розанъ цвѣтетъ въ огородѣ"), moderato assai („Боже, люби царя") и vivace („Время къ дѣвичнику намъ приготовиться"); картина получается болѣе оживленная, темперамента больше! Народенъ Глинка даже въ оркестровкѣ своей оперы, напримѣръ, въ сценѣ пріѣзда Сабинина, когда къ народной по складу мелодіи „Ледъ рѣку въ полонъ забралъ", подлаженъ оркестровый, народный же, аккомпаниментъ скрипокъ пиццикато, напоминающій звуки балалаекъ (за этотъ аккомпаниментъ, также какъ и за вокальную плясовую мелодію, музыканты на первой же репетиціи сдѣлали Глинкѣ овацію).

Лирическія музыкальныя красоты „Жизни за царя" слишкомъ извѣстны, чтобы на нихъ останавливаться. Драматизмъ, присущій сценѣ смерти Сусанина, не отнимаетъ отъ всей оперы мягкости и задушевности. „Immer Andacht!"—„слишкомъ много молитвъ!"—слышалъ я характерный отзывъ одного нѣмца про „Жизнь за царя". Критикъ этотъ совершенно, по своему, правъ; внутренняго, душевнаго драматизма въ „Жизни за царя" немного, но таковъ ужъ складъ личности Глинки, этого Пушкина музыки, который могъ бы отвѣтить на подобный укоръ:

„Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ,—
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ"....

Неудивительно, что, при такомъ складѣ природнаго характера, Глинка, послѣ „Жизни за царя" на историческій сюжетъ, сдѣлалъ шагъ впередъ въ сторону бо̀льшаго идеализма, а не реализма, и новыя завоеванія, сдѣланныя имъ въ сферѣ музыкальной техники, посвятилъ оперѣ на сюжетъ фантастическій. Эта эволюція Глинки изумила многихъ, также и Сѣрова, который, будучи музыкальнымъ реалистомъ по натурѣ, никакъ не могъ понять: чѣмъ могъ прельстить Глинку сюжетъ пушкинскаго „Руслана", этой поэмы въ духѣ Аріоста, годной (съ точки зрѣнія „реалиста") развѣ для комической, а никакъ не для серьезной оперы? А тѣмъ и прельстилъ этотъ сюжетъ Глинку, что пушкинскій „Русланъ" давалъ широкій просторъ его мелодическому, по существу, дарованію. Послѣ „Жизни за царя" Глинка прекрасно понялъ, что его музыка можетъ пріобрѣсти новую красоту

и новую выразительность (а въ сферѣ оперы эти два понятія тождественны: красиво въ оперѣ только то, что выразительно!) не путемъ усиленія драматическихъ и реалистическихъ эффектовъ въ области „исторіи“, но путемъ углубленія и расширенія эффектовъ лирическихъ въ области фантастики. Оказалось при этомъ, что и въ сильно-драматическихъ и реалистическихъ моментахъ новой оперы Глинка сдѣлалъ шагъ впередъ сравнительно съ „Жизнью за царя“, но это произошло какъ-то помимо воли и намѣреній композитора, который эту сторону оперной музыки предоставлялъ развивать своимъ преемникамъ, а самъ искалъ новыхъ романтическихъ „звуковъ сладкихъ и молитвъ“, еще слаще и еще вдохновеннѣе прежняго. Либретто онъ выбралъ, на этотъ разъ, еще менѣе драматическое, чѣмъ либретто „Жизни за царя“. Новая опера „Русланъ и Людмила“ отъ этого стала еще болѣе „глинкинскою“, еще болѣе оперою-концертомъ, мелодическою оперою по преимуществу, въ сравненіи съ „Жизнью за царя“.... но это же либретто стало источникомъ большихъ разочарованій для Глинки, такъ какъ разлакомившаяся на элементы драматизма и національзма въ „Жизни за царя“ публика требовала новыхъ драматическихъ и реалистическихъ эффектовъ, не будучи въ состояніи оцѣнить всѣ тонкости новаго оперно-мелодическаго стиля Глинки, чрезвычайно гибкаго: то нѣжнаго и деликатнаго, какъ миніатюра на фарфорѣ, то широкаго и грубаго, какъ живопись на декораціяхъ. Эта публика не могла не оцѣнить національнаго характера новой оперы, но фантастическій сюжетъ, столь благопріятный для мелодическихъ комбинацій, отпугивалъ ее; вѣдь это была первая романтическая русская опера **новаго**[1]) направленія,—а романтизмъ всегда доступенъ массѣ въ меньшей степени, чѣмъ повседневный натурализмъ!

Первую мысль о „Русланѣ и Людмилѣ“ подалъ Глинкѣ литераторъ, князь Шаховской[2]); на вечерахъ Жуковскаго мысль была одобрена, и Глинка укрѣпился въ рѣшимости остановиться на этомъ сюжетѣ. Было это въ годъ смерти Пушкина—1837 г., и поэтъ не могъ принять участія въ созданіи оперы[3]). Опять Глинка сталъ самъ создавать сценарій и писать музыкальные нумера оперы, предоставляя либреттисту подыскивать слова подъ готовую музыку — характерный пріемъ всякаго опернаго мелодиста, для котораго главную роль въ оперѣ играетъ „звукъ“, а „слово“ стоитъ на второмъ планѣ. Роль барона Розена принялъ на себя, на этотъ разъ, нѣкто Бахтуринъ; помогали и другіе пріятели

1) Сравнительно съ Верстовскимъ и Кавосомъ.
2) Писавшій на своемъ вѣку не мало „романтическихъ“ либретто.
3) А вѣдь Пушкинъ сумѣлъ бы написать образцовое либретто: доказательство—„Русалка“, которую многіе критики считаютъ за художественное либретто, для какого-то оставшагося неизвѣстнымъ, композитора.

Глинки. Систематически трудиться надъ „Русланомъ" Глинка сталъ лишь зимою 1840 г. и лѣтомъ 1841 г., когда, по его словамъ, почувствовалъ „необыкновенное расположеніе къ сочиненію музыки".

Въ апрѣлѣ 1842 г. композиторъ понесъ свою, уже оконченную, партитуру Гедеонову, директору императорскихъ театровъ, который, на этотъ разъ, принялъ оперу почти безъ разговоровъ и предоставилъ Глинкѣ десять процентовъ съ двухъ третей сбора (что дало Глинкѣ, въ теченіе одного сезона, до 3,000 рублей серебромъ). Репетиціи сопровождались дрязгами и непріятностями; директоръ намѣренно портилъ декораціи; гр. Вьельгорскій хотя и нерѣшительно и неувѣренно, но выкраивалъ изъ оперы большіе куски, указывая на необходимость купюръ [1]); Булгаринъ заранѣе пускалъ змѣиный шипъ въ „Сѣверной Пчелѣ". Насталъ день перваго представленія, 27-е ноября 1842 г.; къ этому дню заболѣла исполнительница роли Ратмира. Самъ Глинка пишетъ про этотъ день слѣдующее: „Первый актъ прошелъ довольно благополучно. Второй актъ также недурно, за исключеніемъ хора въ „головѣ". Въ третьемъ актѣ, въ сценѣ „и жаръ, и зной", Петрова-воспитанница оказалась весьма слабою и публика замѣтно охладилась. Четвертый актъ не произвелъ эффекта, котораго ожидали. Въ концѣ же пятаго дѣйствія императорская фамилія уѣхала изъ театра. Когда спустился занавѣсъ, начали меня вызывать, но аплодировали очень не дружно, между тѣмъ, усердно шикали и преимущественно—со сцены и оркестра." Глинка приготовился къ порицанію, но не къ недоумѣнію публики и, быть можетъ, въ впечатлѣніяхъ именно этого вечера біографъ композитора долженъ искать причинъ того отвращенія отъ опернаго творчества, которое проявляется въ характерѣ Глинки во весь періодъ его жизни послѣ „Руслана" до самой смерти. Въ особенности значительна могла быть для самолюбія Глинки, какъ музыканта, мысль, что русская публика въ его „Жизни за царя" цѣнила патріотическое либретто барона Розена болѣе, чѣмъ музыку его, Глинки!...

„Русланъ" занимаетъ такое выдающееся мѣсто во всей исторіи русской оперы, что ни одинъ мой читатель, вѣроятно,

---

1) Кстати, считаю необходимымъ выгородить графа М. Ю. Вьельгорскаго отъ упрека въ неумѣніи оцѣнить по достоинству „Руслана". Въ „Воспоминаніяхъ" Арнольда (выпускъ 2-й, стр. 242) М. Ю. Вьельгорскій говоритъ по поводу „банды жуировъ, отучавшихъ Глинку отъ хорошаго общества": „Тамъ дошли даже до того, что внушили ему (Глинкѣ) несчастную идею, будто я думаю интриговать противъ него (le chicaner); на самомъ же дѣлѣ я лишь сказалъ, что его „Русланъ и Людмила", будучи произведеніемъ прекраснымъ и прелестнымъ въ качествѣ музыки отвлеченной" (отъ сцены: beau et charmant comme musique absolue), всетаки неудачна, какъ опера (est cependant un opéra manqué)". Приговоръ М. Ю. Вьельгорскаго повторенъ впослѣдствіи Сѣровымъ и въ наши дни (1903 г.) усвоенъ всѣми вобще безпристрастными меломанами. М. Ю. Вьельгорскаго можно упрекнуть лишь въ неумѣніи дѣлать купюры „Руслана"; зато нерѣшительность графа въ этомъ направленіи можетъ быть поставлена ему въ нравственную заслугу: онъ всячески боялся огорчить композитора, за которымъ признавалъ не только огромное дарованіе, но прямо-таки геній („c'est un homme d'un talent énorme, je dirais même un homme de génie",—говорилъ М. Ю. Вьельгорскій Ю. Арнольду,—см. „Воспоминанія" Арнольда, выпускъ 2-й, стр. 241).

не посѣтуетъ за избытокъ детальности въ изложеніи обстоятельствъ созданія и перваго представленія этой оперы. Я поэтому считаю возможнымъ привести здѣсь отрывки изъ дневника Нестора Кукольника, посвященые созданію и первому представленію „Руслана“ [1].

„2 мая 1838. Миша (Михаилъ Глинка) не надулъ меня; пишетъ мнѣ изъ Чернигова. Скучаетъ и не хочетъ болѣе писать оперу.... и изъ-за чего—изъ-за Гедеонова!... нѣтъ, это вздоръ—напишетъ!

4 ноября 1838. Сегодня Петрова (контральтистка) знатно отколола новую арію для „Руслана“—„Любви роскошная звѣзда“,—чудо въ своемъ родѣ! Я зналъ что Миша вретъ, будто бы не будетъ писать оперу; но Муза требуетъ и онъ пишетъ, но какъ-то странно.—безъ либретто и безъ плана, который у него въ головѣ только,—урывками. Поетъ, жмется.... смотришь—является неожиданно новый нумеръ. И въ каждомъ новомъ нумерѣ искусство сказывается сильнѣе, торжественнѣе, геній блещетъ ярче, полетъ неистощимой фантазіи—шире! И въ основѣ всего лежитъ глубокая, вѣрная мысль.

8 ноября 1838. Сегодня, для михайлова дня, въ видѣ сюрприза—два необычайныя событія: Бахтуринъ спьяна составилъ планъ „Руслана и Людмилы“ и, къ удивленію, весьма удачно. Миша доволенъ, и прекрасно....

23 сентября 1840. Миша рѣшительно поправляется и силы, а также аппетитъ, прибавляются. Сегодня онъ избралъ своей резиденціей мой кабинетъ. Оказывается, что въ деревнѣ онъ прожилъ не безъ дѣла: написалъ финалъ (1-го акта) для „Руслана“, партитуру увертюры и началъ четвертый актъ.... Работа „Руслана“ такъ занимаетъ Мишу, что онъ рѣшительно не думаетъ уѣхать (заграницу?) прежде окончанія оперы. Исполать ему!

12 мая 1841. Въ концѣ апрѣля Миша отъ насъ переѣхалъ и поселился у Степанова [2]) въ казармахъ, чтобы усиленно работать надъ „Русланомъ“. Это совершенно резонно: работа требуетъ тишины и уединенія, а у насъ тѣсно и шумно, да и друзья своими безпрестанными посѣщеніями отвлекаютъ его отъ любимаго предмета, не даютъ ему достаточно сосредоточиться.

10 сентября 1841. Вчера былъ превеселый обѣдъ у Глинки съ пресерьезнымъ финаломъ: были мы, т. е. я, Михаилъ Гедеоновъ [3]), Ширковъ, Маркевичъ—en tout, съ хозяиномъ, восемь человѣкъ. Разговоръ, конечно, былъ главнымъ образомъ о „Русланѣ“. Миша излагалъ весь планъ съ своими поясненіями; разсуждали, дебатировали, спорили, хо-

1) Они приведены въ „Воспоминаніяхъ“ Арнольда (вып. 2-й, стр. 246 и слѣд).
2) Павла (штабсъ-капитанъ, братъ карикатуриста).
3) Сынъ гонителя Глинки.

хотали; всѣхъ, въ томъ числѣ и Мишу, смущаетъ разрозненность, отрывочность отдѣльныхъ сценъ. Не достаетъ послѣдовательности, общей связи въ ходѣ оперы. И вотъ договорились до того, что рѣшили устроить въ складчину, сообща, эту связь. Я взялся написать стихи для финала оперы и для сцены Ратмира въ 3-мъ актѣ, да для аріи „И жаръ, и зной“. Гедеоновъ, Ширковъ и Маркевичъ также выбрали по своему вкусу мѣста; даже Миша будетъ сочинять стихи. Выходитъ, что у оперы „Русланъ и Людмила“ въ стихотворномъ отношеніи будутъ шесть отцовъ: Пушкинъ, Маркевичъ, Ширковъ, М. Гедеоновъ, я и Миша, а съ Бахтуринымъ, иже содѣялъ планъ оперы, и всѣхъ семь наберется. Народная мудрость говоритъ, что „у семи нянекъ дитя безъ головы“.... Не случилось бы этого и у насъ?— Но нѣтъ: какъ бы мы ни нагрѣшили, геній Миши загладитъ и покроетъ наши грѣхи. Вся суть въ литературномъ отношеніи—общая связь.... [1]). Была бы музыка хороша, а до стиховъ кому какое дѣло? [2]).

9 ноября 1842. Репетиціи „Руслана“ идутъ цѣлыми актами и по два вмѣстѣ, причемъ обнаруживаются длинноты, какъ говоритъ Миша, — обстоятельство тѣмъ болѣе прискорбное, что трудно рѣшить: какими мѣстами пожертвовать для сокращенія. Но Миша въ отчаяніи: увѣряетъ, что опера никуда не годится. Вольно же ему быть Глинкой, а не Беллини или Россини! Тѣ пишутъ оперы для современной публики, а онъ для потомства. Въ „Русланѣ“ дѣйствительно—два ужасные недостатка: въ цѣломъ (sic!), это слишкомъ геніальное произведеніе для нашей публики: не поймутъ; отдѣльныя части до того восхитительны въ малѣйшихъ деталяхъ, что жаль тронуть что-либо изъ нихъ [3]). Миша не вѣритъ этому и хочетъ выкидывать цѣлыя сцены [4]). Я умоляю его обождать новой репетиціи: тогда виднѣе будетъ.

16 ноября 1842. Сегодня полная репетиція „Руслана“ продолжалась восемь часовъ (съ нѣкоторыми, правда, повтореніями). Ужасно утомительно! Былъ тоже Гедеоновъ (отецъ) и находитъ необходимъ сдѣлать большія сокращенія. Жаль, но въ самомъ дѣлѣ невозможно держать публику въ театрѣ шесть часовъ.... Вьельгорскій дѣлаетъ ужасныя порѣзки, по мнѣнію Миши, обезображивающія оперу.

22 ноября 1842. День перваго представленія „Руслана“ близокъ и всѣ мы, особенно Миша—въ ужасной тревогѣ. Кругомъ собираются зловѣщія тучи; оперу порѣзали до nec plus ultra; декораціи не важныя, костюмы тоже.... Графъ

1) Ее-то именно и нѣтъ!—восклицаетъ, въ примѣчаніи, Ю. Арнольдъ.
2) Ну, не скажите! (В. Ч.).
3) Вотъ это послѣднее (о томъ, какъ жаль купировать „Руслана“)—совершенно вѣрно! (В. Ч.).
4) Пожалуй, оно бы лучше,—замѣчаетъ по этому поводу Ю. Арнольдъ.

Мих. Юрьевичъ (Вьельгорскій) тоже нажужжалъ ему (Глинкѣ) въ уши, что опера неудачная, не пойдетъ.... Бѣдный Миша въ отчаяніи; съ нимъ дѣлаются истерики и онъ только и твердитъ, что опера никуда не годится; что если-бъ можно было, онъ бы снялъ ее со сцены. Напрасно я его утѣшаю, что все это вздоръ, что великія произведенія пишутся не для современниковъ, ибо безпристрастный судъ надъ ними— это судъ потомства.... Сегодня насъ насмѣшили Платонъ (Кукольникъ) съ Касселемъ: они на Невскомъ заступили дорогу Булгарину и обѣщали поколотить его, если „Русланъ" провалится, благодаря его статьѣ. Ѳаддѣй, въ испугѣ, бросился отъ нихъ въ сторону, сѣлъ на извозчика и удралъ. Миша хохоталъ до слезъ, когда Кассель показалъ ему свой здоровый кулакъ.

28 ноября 1842. Первое представленіе („Руслана и Людмилы") прошло вяло, недружно, длинно. Успѣхъ слабый; публика видимо скучала. Неуспѣху способствовало и то, что Петрова Большая (А. Я. Петрова) отказалась пѣть Ратмира подъ предлогомъ болѣзни (стыдно ей!), а пѣла Петрова Малая, ученица. Миша, въ страшномъ волненіи, не хотѣлъ даже выходить на вызовы. Зато наша компанія, и въ особенности я, вызывали Булгарина (?!), который убоялся угрозы Платона и не былъ въ театрѣ."

Къ словамъ Н. Кукольника о днѣ перваго представленія „Руслана" Ю. Арнольдъ („Воспоминанія", выпускъ 2-й, стр. 249) дѣлаетъ слѣдующее интересное поясненіе:

„Г-жѣ Петровой не было никакой причины „стыдиться" того, что она рѣшительно не могла участвовать въ первыхъ двухъ представленіяхъ, потому что она, на самомъ дѣлѣ, въ теченіе цѣлой недѣли, страдала страшной зубною болью. Да и не мыслимо даже, чтобы Анна Яковлевна, которая лично такъ высоко уважала Глинку, и которая съ такимъ восторгомъ разучивала партію Ратмира, вдругъ вздумала бы, изъ пустяшнаго каприза, „отказаться" отъ исполненія столь благодарной роли. А что представленіе прошло „вяло, недружно, длинно", такъ это правда. Этому были особыя причины. Главнѣйшая изъ этихъ причинъ безсомнѣнно та, что во главѣ оркестра тогда уже не стоялъ болѣе энергичный, многоопытный и къ Россіи да всему русскому искренно расположенный, К. А. Кавосъ. Онъ умеръ въ 1840-мъ году, и мѣсто капельмейстера русской оперы занялъ бывшій 1-й скрипачъ, г. Карлъ Альбрехтъ, истый нѣмецкій оркестровый музыкантъ съ головы до ногъ и съ самыхъ пальцевъ до мозговъ, который не чувствовалъ ни малѣйшей симпатіи къ русскимъ вообще, а къ русской музыкѣ и того меньше. А такъ какъ и самъ директоръ императорскихъ театровъ А. М. Гедеоновъ не очень-то соблаговолилъ (благоволилъ) къ русскимъ музыкальнымъ произведеніямъ, то г. Альбрехтъ

и не считалъ нужнымъ заняться подготовленіемъ „Руслана и Людмилы“ съ большимъ рвеніемъ, чѣмъ по обычному служебному уставу имѣлось требовать отъ него, то есть: былъ бы только соблюденъ тактъ и не фальшивили бы только пѣвцы и оркестръ. Огня же, драматическаго оживленія, содѣйствія удачѣ самого творенія развѣ требовалось отъ него? Однимъ словомъ, новая опера никѣмъ еще изъ самихъ участвовавшихъ (за исключеніемъ одного Петрова - Руслана) не была еще вполнѣ понята, и еще менѣе прочувствована. Публика оттого и скучала, что музыкальная ея (оперы) часть не такъ была передана, какъ композиторъ хотѣлъ, а драматическая часть (т. е. либретто) оказалась сущею ерундою (sic!).

Впрочемъ,—продолжаетъ Ю. Арнольдъ,—хотя на первомъ представленіи публика и не выказывала желаемаго, и слишкомъ самоувѣренно ожидаемаго, энтузіазма, каковъ увѣнчалъ 1-е представленіе „Жизни за царя“, но фіаско рѣшительно не было, а напротивъ—нѣчто теплѣе, чѣмъ succès d'éstime, потому что автора дружно вызвали. Но двумъ Кукольникамъ съ братіею вздумалось тутъ произвести скандалъ (см. выше: вызовы Булгарина въ театрѣ), а это обратило на себя вниманіе и возбудило общее негодованіе. И паки-паки повредила Глинкѣ болѣе всего пресловутая „братія“.... Въ третьемъ же представленіи участвовала А. Я. Петрова, да и вообще всѣ исполнители, не исключая оркестра съ капельмейстеромъ, оказались несравненно болѣе твердыми, такъ что опера прекрасно прошла и увѣнчалась полнѣйшимъ успѣхомъ. По общему рвенію публики къ оперѣ „Русланъ и Людмила“, она сдѣлалась самою капитальною пьесою того сезона и менѣе трехъ разъ въ недѣлю ее не давали. На глупыя выходки Булгарина въ „Сѣверной Пчелѣ“ никто изъ публики и вниманія не обращалъ.

Вольно же было Глинкѣ и его сумасшедшей „братіи“ сердиться на эту газетную чепуху и, забывая про ясно выказываемую симпатію самой публики, жаловаться на непризнаніе, будто, его геніальнаго творчества со стороны соотечественниковъ“....

И касаясь меланхоліи и апатіи, въ которую впалъ Глинка послѣ „Руслана“, Ю. Арнольдъ высказываетъ, по поводу оперной непроизводительности Глинки въ теченіе послѣднихъ 15 лѣтъ жизни (когда Россія ждала отъ него еще нѣсколькихъ оперъ) слѣдующее, не лишенное психологической проницательности, предположеніе:

„Глинка, видимо, былъ больной человѣкъ. Онъ велъ жизнь не по силамъ своей комплекціи, слишкомъ разгульную, и разстроивъ свои нервы, впалъ въ меланхолію; а „братія“ и окружающая его толпа безмозглыхъ льстецовъ, своимъ потаканіемъ его слабостямъ, капризамъ и ненавистливому настрое-

нію, доканали его окончательно.... Онъ лишился моральной поддержки въ собственной своей груди [1]). И это, единственно только это, низвело его въ преждевременный гробъ. Таково всегда было внутреннее мое убѣжденіе.... Тѣлесно разстроенный, духомъ ослабѣвшій Глинка чрезмѣрно довѣрялъ наушничествамъ своихъ „Бертрамовъ“, и вслѣдствіе того невольно былъ доведенъ, наконецъ, до болѣзненнаго стона: „Поймутъ твоего Мишу, когда его не будетъ, а „Руслана“ черезъ сто лѣтъ!...“

Какъ бы то ни было, самое горшее было уже испытано Глинкою въ день представленія и послѣдующая брань Булгарина въ „Сѣверной Пчелѣ“ уже не занимала Глинку. Къ чести тогдашней публицистики, нашелся, однако, и безпристрастный критикъ. Редакторъ „Библіотеки для чтенія“, Сенковскій, въ своей статьѣ о новой оперѣ, указалъ на художественно-музыкальный контрастъ „блестящей фантазіи востока съ веселой игривостью запада“, поставилъ Глинку рядомъ съ романтикомъ Веберомъ (что подтвердилъ впослѣдствіи Сѣровъ, проводившій параллель между „Русланомъ“ и „Оберономъ“ Вебера — операми, въ которыхъ европейская музыка противупоставлена музыкѣ восточной) и восхитился чудеснымъ воспроизведеніемъ эпическаго духа русской старины въ интродукціи оперы....

Вскорѣ пріѣхала въ Петербургъ итальянская опера; „Русланъ“ сошелъ со сцены и вошелъ снова въ репертуаръ лишь въ 60-е годы. Даже и впослѣдствіи какой-то злой рокъ преслѣдовалъ эту оперу; о 50-лѣтней годовщинѣ ея многіе позабыли; въ одной изъ московскихъ газетъ отъ 28 ноября 1892 г. значилось: „Вчера, 27 ноября, по случаю 50-лѣтія „Руслана и Людмила“ Глинки, на сценѣ Большого театра шли „Гугеноты“ Мейербера“.... Зато въ тотъ же день, 27 ноября 1892 г., въ с.-петербургскомъ маріинскомъ театрѣ торжественно праздновался 50-лѣтній юбилей постановки „Руслана“; въ этотъ же день В. В. Стасовымъ была устроена выставка предметовъ, принадлежавшихъ Глинкѣ, его портретовъ и т. д., положившая начало „музею Глинки“ [2]).

Въ концѣ концовъ, „Русланъ“, хотя и ставшій репертуарною оперою даже въ провинціи, никогда не достигалъ популярности „Жизни за царя“.

Причиною этого сравнительнаго неуспѣха является либретто, съ чисто-сценической стороны, невозможное. Немыслима на сценѣ опера, главная героиня которой, появившись въ 1-мъ актѣ, вновь появляется передъ публикою лишь въ 4-мъ, а именно таково построеніе оперы, допущенное Глинкою. Причина этой странности — непомѣрное развитіе, въ цѣлый третій актъ, эпизодическаго момента оперы, прельстив-

1) Курсивъ Ю. Арнольда.
2) Съ 1898 г. устроенному въ с.-петербургской консерваторіи.

шаго Глинку, какъ мелодиста-лирика; оперные нумера въ волшебномъ замкѣ Наины, по музыкѣ, дѣйствительно, очень хороши, но на сценѣ только тормазятъ дѣйствіе! Изъ-за этого 3-го акта „Русланъ“ не можетъ укорениться въ заграничномъ репертуарѣ; націонализмъ музыки не можетъ искупить, для заграничнаго меломана, недостатка въ драматическомъ движеніи дѣйствія [1]). Купюровать оперу по кусочкамъ изъ каждаго дѣйствія—только портить ее. На мой личный взглядъ, необходима купюра цѣлаго 3-го акта, а также и совершенно эпизодической баллады Финна (полной, къ сожалѣнію, первоклассныхъ музыкальныхъ красотъ) — только тогда усилился бы темпъ драматическаго движенія въ ходѣ оперы. Первый актъ, кончающійся похищеніемъ Людмилы, остался бы безъ купюръ. Второй актъ, по моему проекту, далъ бы картину приключеній двухъ богатырей: Руслана (арія „о поле, поле“ и сцена съ головою) и Фарлафа (сцена съ Наиною)—причемъ сцена Фарлафа составила бы конецъ акта, очень эффектный, а сцена съ Финномъ исчезла бы со сцены. Между двумя этими сценами, для разнообразія (два баритона!), возможна вставка аріи Гориславы, отыскивающей Ратмира: „Любви роскошная звѣзда“. По исчезновеніи со сцены 3-го акта нынѣшней партитуры, третьимъ актомъ, по моему проекту, сталъ бы теперешній четвертый—т. е. Людмила отсутствовала бы передъ зрителемъ въ теченіе всего лишь одного, второго акта и слушатель сохранилъ бы всю свѣжесть воспріимчивости, необходимую для наслажденія этимъ (теперешнимъ четвертымъ, а по моему счету, третьимъ), безусловно лучшимъ во всей оперѣ, актомъ. Остальныя сцены теперешняго 5-го акта составили бы, по моему проекту, четвертый и послѣдній актъ „Руслана“.... [2]) Увы! Подобныя (сознаюсь: безжалостныя!) купюры всегда неизбѣжны въ отношеніи къ произведенію, драматическое дѣйствіе котораго такъ слабо, какъ въ „Русланѣ“; въ этомъ отношеніи всѣ преимущества—на сторонѣ оперы „Жизнь за царя“, которая, какъ драма, составлена, несомнѣнно, сценичнѣе и интереснѣе „Руслана“ (указаніе, сдѣланное еще Сѣровымъ).

Это обстоятельство не мѣшаетъ „Руслану“ быть одной изъ интереснѣйшихъ, въ чисто-музыкальномъ смыслѣ, партитуръ типа мелодической оперы, достигающей идеала выразительности чисто-музыкальными средствами; мѣстами, этими средствами достигнутъ драматическій эффектъ еще съ большимъ успѣхомъ, чѣмъ въ „Жизни за царя“ — но, къ сожалѣнію, лишь мѣстами, такъ какъ, повторяю, о цѣльности драматическаго впечатлѣнія Глинка, на этотъ разъ, не позаботился.

---

1) „Эта опера лишена дѣйствія и мыслима лишь на русскихъ сценахъ, благодаря націонализму музыки!“—говорилъ мнѣ одинъ образованный нѣмецкій директоръ театра.

2) Противъ этого проекта купюръ возражалъ одинъ изъ критиковъ 1-го изданія этой книги; другого, лучшаго проекта онъ, однако, не предложилъ. (В. Ч.).

Со стороны же чисто мелодической, „Русланъ“ Глинки прогрессируетъ, сравнительно съ „Жизнью за царя“, замѣтно и несомнѣнно. Можно, такимъ образомъ, сказать, что „Жизнь за царя“ представляетъ собою высокоталантливое цѣлое, а „Русланъ“ есть опера не просто высоко-талантливыхъ, но прямо геніальныхъ частностей, деталей.

Народность музыки „Руслана“, сравнительно съ „Жизнью за царя“, выражена Глинкою еще глубже, еще интенсивнѣе. Опять примѣнены имъ къ построенію мелодій средневѣково-церковные лады: интродукція оперы, напримѣръ, мѣстами идетъ въ дорійскомъ ладѣ, а въ великолѣпномъ хорѣ „Лель таинственный, упоительный, ты отраду льешь въ сердце намъ“ H-dur дорійскій сопрягается съ нечетнымъ ритмомъ въ пять четвертей (къ такому счету въ тактѣ Глинка въ „Жизни за царя“ уже прибѣгалъ—въ хорѣ „Разгулялася, разливалася“) — и такимъ образомъ, достигается какъ бы сгущенный колоритъ народности, народности стародавней. И мало того: согласно консервативному духу народности, стремленію повторять зады, придерживаться традиціи, Глинка пользуется, въ этомъ послѣднемъ хорѣ, формою варіаціи, причемъ, въ средней части хора, допускаетъ гармоническую варіацію (излагая основную тему въ D-dur дорійскомъ), а въ концѣ прибѣгаетъ — къ варіаціи мелодической, варіируя оркестровый аккомпаниментъ. Также и этотъ пріемъ (варіаціи), соотвѣтствующій духу народной пѣсни [1]), является геніальной новизною, сравнительно съ „Жизнью за царя“. Съ особеннымъ искусствомъ развита эта форма въ „балладѣ Финна“; вся тонкость этой звуковой живописи на сценѣ, къ сожалѣнію, теряется—между тѣмъ, варіируя простую народную мелодію (на этотъ разъ, впрочемъ, не русскую, а эстонскую, занесенную съ напѣва чухонскаго извозчика, т. н. „вейки“) [2]), Глинка дѣлаетъ изъ нея чудеса, заставляя ее выражать, сообразно тексту, и идиллическую любовь пастуха, и дикость разбойника, и тоску одиночества, и мрачный ужасъ волшебника, познавшаго „тайну страшную природы“, и горькій смѣхъ любовника, встрѣтившаго, вмѣсто юной красавицы, дряхлую старушку.... Національный колоритъ оперы „Русланъ“ усиливается также весьма интереснымъ пріемомъ: простой и здоровой, бойкой по ритмамъ и „діатонической“ по мелодическому строенію, русской музыкѣ Глинка противуполагаетъ изнѣженную восточную музыку, расплывчатую по своимъ ритмическимъ очертаніямъ и „хроматическую“ по мелодическому построенію. Чтобы еще болѣе оттѣнить этотъ контрастъ, Глинка въ нѣкоторыхъ мѣстахъ „Руслана“, излагаетъ рус-

1) Кажется, я уже указывалъ на то, что въ повтореніи, составляющемъ тайну эстетическаго дѣйствія варіаціи, есть нѣчто консервативное, соотвѣтствующее духу консерватизма и традиціи, присущему всякой народности, также и русскому простонародью.

2) „Вейками“ въ Петербургѣ зовутъ извозчиковъ-чухонъ, наѣзжающихъ на масляницу—катать петербургскую демократію.

скіе напѣвы въ обыкновенныхъ. баховскихъ, обще-европейскихъ ладахъ, такъ что получается контрастъ европейской и восточной музыки болѣе разительный, чѣмъ контрастъ между старо-русскою музыкою и музыкою восточною; примѣромъ можетъ служить заключительный хоръ всей оперы: „Слава великимъ богамъ!", прерываемый эпизодическою фразою Ратмира: „Радость и утѣха чистой любви"; востокъ и сѣверъ здѣсь красуются въ оригинальномъ музыкальномъ сосѣдствѣ. Вполнѣ народно и то разнообразіе темповъ, котораго придерживается Глинка; характернымъ примѣромъ такого разнообразія являются аріи Людмилы въ 1-мъ и Руслана во 2-мъ дѣйствіи оперы. Знаменитая арія „О поле, поле" полна замѣчательнаго разнообразія темповъ, то очень медленныхъ (когда Русланъ выражаетъ боязнь передъ темнотою вѣчности), то умѣренныхъ (эпизоды воспоминанія о Людмилѣ), то энергично-быстрыхъ („Дай, Перунъ, булатный мечъ мнѣ по рукѣ!"). Обработка многоголосная совершается въ „Русланѣ", какъ и въ „Жизни за царя", съ соблюденіемъ правилъ „строгаго стиля", соотвѣтствующихъ правиламъ народнаго контрапункта. Глинка прибѣгаетъ къ самымъ утонченнымъ и сложнымъ формамъ, выработаннымъ средневѣково-церковною западно-европейскою музыкою, причемъ умѣетъ сохранять не только народный характеръ, но и удовлетворять драматическимъ требованіямъ даннаго сценическаго момента. Перломъ этого контрапунктическаго мастерства, а вмѣстѣ и драматическимъ вѣнцомъ всей оперы, является канонъ перваго акта. Людмила только что похищена Черноморомъ; застывшая на огромное число тактовъ нота валторнъ (es) знаменуетъ оцѣпенѣніе присутствующихъ; віолончели pizzicato въ басу изображаютъ рѣзкій, неправильный стукъ сердца; во мракѣ растерянно звучитъ одинъ вопросъ, повторяемый всѣми присутствующими съ одною интонаціей: „Что значитъ этотъ дивный сонъ?"—хоръ чуть слышно присоединяется къ квартету солистовъ; легкіе пассажи флейты въ оркестрѣ знаменуютъ возобновившуюся пульсацію крови и постепенное оживленіе отъ чувства ужаса,—и напряженная драматическая ситуація, отъ которой вѣетъ леденящимъ ужасомъ холода и смерти, разрѣшается крикомъ Руслана: „Гдѣ Людмила?"... По силѣ драматическаго выраженія, это одинъ изъ изумительнѣйшихъ эпизодовъ обще-европейской оперы, и далеко оставляетъ за собою „Жизнь за царя", со всѣми ужасами ея мятели и мятежныхъ поляковъ!...

Я считаю возможнымъ ограничиться этими указаніями; дѣлать перечень всѣхъ музыкальныхъ красотъ „Руслана" не входитъ въ мои задачи; я хотѣлъ лишь указать, въ общихъ чертахъ, на музыкальный прогрессъ опернаго творчества Глинки въ „Русланѣ" сравнительно съ „Жизнью за царя". Мнѣ остается лишь упомянуть о фантастикѣ оперы, элементѣ,

совершенно несвойственномъ „Жизни за царя“. Весь четвертый актъ „Руслана“ выдѣляется своею фантастическою оригинальностью и красотою, въ сценахъ Людмилы, проникнутыхъ національнымъ духомъ (даже хоры наядъ и цвѣтовъ въ замкѣ Черномора написаны въ средневѣково-церковныхъ ладахъ и носятъ поэтому, до извѣстной степени, русскій народный характеръ, хотя, въ сущности, неизвѣстно, почему наяды Черномора должны быть русскими русалками?); много помогла Глинкѣ и оригинальность восточной музыки, примѣненной имъ въ балетѣ этого акта, съ знаменитою „лезгинкою“. Временами Глинка бросаетъ всякую музыкальную систему и теорію и творитъ въ самыхъ неожиданныхъ и трудно-опредѣлимыхъ ладахъ и тональностяхъ, въ стилѣ „гротескъ“,—напримѣръ, въ „маршѣ Черномора“ и въ хорѣ „Погибнетъ, погибнетъ“; особенною причудливостью и чудачествомъ отличается, не чуждый юмора, маршъ,—это какой-то музыкальный анархизмъ, въ нагроможденіи самыхъ неожиданныхъ аккордовъ,—но анархизмъ, вполнѣ умѣстный и необходимый, такъ какъ зритель переносится въ фантастическое царство, гдѣ все по другому, чѣмъ на землѣ!...

Обзоръ оперной дѣятельности Глинки были бы не полонъ безъ упоминанія о превосходной музыкѣ къ довольно посредственной исторической драмѣ пріятеля Глинки, Н. Кукольника: „Князь Холмскій“ [1]).

Содержаніе драмы, вкратцѣ, слѣдующее. Мѣсто дѣйствія.—Псковъ и Ливонія (прибалтійскій край); время—15 вѣкъ (1474 г.—разгаръ борьбы Руси съ ливонскими рыцарями). Первый актъ называется: „Плѣнница“; сущность фабулы: вождь русскаго войска, молодой князь Холмскій, храбрый и опасный врагъ ливонскаго ордена, понемногу очаровывается своею плѣнницею, баронессою Адельгайдою, орудіемъ ливонской интриги. Второй актъ—„Посольская наука“; мѣсто дѣйствія—жилище еврея Схаріи; оказывается, что дочь еврея, Рахиль, любитъ Холмскаго, а Адельгайда—псковского купца Княжича, впавшаго въ „жидовство“ подъ вліяніемъ Схаріи; ливонцы продолжаютъ свои интриги и убѣждаютъ Адельгайду кокетничать съ Холмскимъ, удерживая его отъ военныхъ дѣйствій противъ ордена, угрожая открыть тайну отступничества Княжича, за которую ему грозитъ костеръ. Третьему акту дано названіе: „Жидовская кабала“; Адельгайда чарами своего кокетства завлекаетъ Холмскаго и наводитъ его на мысль измѣнить царю и отечеству; Рахиль узнаетъ про сближеніе князя съ Адельгайдою, и она въ отчаяніи (впослѣдствіи, по разсказамъ одного персонажа, топится въ рѣкѣ). Четвертое дѣйствіе особаго заголовка не имѣетъ, но могло бы быть названо: „Измѣна“; нѣкій русскій патріотъ Середа, проник-

[1]) Выдержавшей всего лишь три представленія: музыка Глинкою написана въ 1840 г., когда уже былъ начатъ „Русланъ“.

нувшій измѣнническіе замыслы князя Холмскаго, предупредилъ о нихъ псковское вѣче — и Холмскій остается безъ войска, которое отпало отъ него. Пятый актъ: „Опала“; Холмскій терпитъ окончательное крушеніе своихъ замысловъ и силою обстоятельствъ вынужденъ соединить руки влюбленныхъ—Адельгайды и Княжича; самому же ему объявляется отъ царя Ивана Васильевича страшная „опала“.

Къ этой пьесѣ Глинка написалъ увертюру, четыре антракта и три пѣсни (а именно: пѣсню Рахили во 2-мъ актѣ „Съ горнихъ странъ палъ туманъ на долины“, пѣсню няни ея, Ильиничны „Ходитъ вѣтеръ у воротъ“, въ томъ же актѣ, и пѣсню Рахили: „Я видала его, жениха моего, въ тихомъ сладостномъ снѣ“, въ 3-мъ актѣ). Пѣсни Рахили отличаются строгимъ, старо-еврейскимъ колоритомъ и сильнымъ драматизмомъ (особенно вторая, со словами: „Онъ невѣсту свою съ смѣхомъ бросилъ въ рѣку“); пѣсня Ильиничны стала народною, благодаря своему красивому плясовому мотиву. Антракты тѣсно примыкаютъ, по музыкальному своему содержанію, къ сценическому дѣйствію, но шедевромъ всей музыки къ „Холмскому“ является увертюра. Вотъ что пишетъ о ней Сѣровъ [1]):

„Увертюра начинается серьезнымъ, мрачнымъ вступленіемъ (f-moll въ $4/4$, maestoso e moderato assai) въ стилѣ, близко напоминающемъ Керубини, отчасти—Бетховена. Смыслъ этого вступленія — общій характеръ драмы, трагическая участь самого Холмскаго: великіе замыслы и горькое разочарованіе. Все это здѣсь въ неясномъ, отдаленномъ намекѣ, будто темное, гадательное предвѣщаніе. Это преддверіе увертюры рисуетъ въ воображеніи и величавость князя, и его царственныя надежды, и таинственное, враждебное ему вліяніе; съ такими звуками сочетаются и угрозы судьбы Холмскому, и козни его враговъ. Драма Кукольника представляла для музыки то же неудобство, какъ и „Эгмонтъ“ Гете или „Валленштейнъ“ Шиллера; главная основа пьесы — честолюбіе, дипломатическія, политическія интриги, астрологія,—все элементы, для музыкальнаго языка недоступные. Но какъ Бетховену (въ музыкѣ къ „Эгмонту“) перевѣсъ политики въ гетевской трагедіи не помѣшалъ создать образцовыя красоты, такъ и Глинкѣ не повредила антимузыкальная канва драмы „Князь Холмскій“. Для художника музыкальнаго, кромѣ общаго впечатлѣнія пьесы, надо было остановиться на личности поэтической, волнуемой страстью, вполнѣ доступною для искусства звуковъ. Такою личностью является у Гете Клерхенъ, въ драмѣ Кукольника—Рахиль, съ ея несчастной, нераздѣленной, даже незнаемой, любовью. Характеръ и драматическое положеніе этой влюбленной еврейской дѣвы, влюбленной въ русскаго вельможу, задуманъ авторомъ драмы

1) Въ статьѣ (1857 г.) „Малоизвѣстныя произведенія Глинки“: „Критическія статьи“. Томъ II. С.-Петербургъ, 1892 г. стр. 842.

чрезвычайно удачно, но, къ сожалѣнію, эта личность встрѣчается въ пьесѣ почти эпизодомъ. Глинка съ глубокимъ художественнымъ тактомъ уравновѣсилъ этотъ важный недостатокъ драмы. Геніально воплотивъ въ музыкѣ „обѣ“ еврейскія пѣсни, онъ на Рахили сосредоточилъ весь интересъ увертюры (и одного изъ антрактовъ).

Такимъ образомъ, вслѣдъ за минорнымъ вступленіемъ, начинается „vivace ed agitato“ въ 6/4, въ F-dur [1]). Основнымъ мотивомъ взята тревожная мелодія „сна Рахили“: „Я видала его, жениха моего“. Вопль, завываніе, жалоба—проникнутыя элементомъ еврейской національности. Взрывъ всего оркестра синкопами на диссонансныхъ аккордахъ, въ томъ же мрачномъ характерѣ, какъ и вступленіе увертюры, широкимъ размахомъ рисуютъ опять личность Холмскаго и весь „паѳосъ“ драмы. Мотивъ еврейки идетъ diminuendo, между тѣмъ какъ гобой бѣлыми нотами приводитъ музыку въ тонъ D-moll, къ русскому мотиву пѣсни Ильиничны: „Ходитъ вѣтеръ у воротъ“.

Почему Глинка остановился на этомъ мотивѣ для второй, главной идеи увертюры, тогда какъ шутливая пѣсня Ильиничны, сама по себѣ—чисто-вставочная и не имѣетъ прямого отношенія къ содержанію драмы, столь трагическому? Такой вопросъ рождается невольно, но представляетъ затрудненіе только на первый взглядъ. Отвѣтомъ на вопросъ можетъ служить прежде всего—капризная, чисто-музыкальная фантазія; фантазіи, произволу художника ограниченій и законовъ нельзя предписать; онъ находитъ ихъ въ самомъ себѣ. Но для развитой критики, желающей прослѣдить „органичность [2]) и причинность“ въ художественномъ созданіи, такое объясненіе „капризомъ“ еще слишкомъ недостаточно. На мой взглядъ, были двѣ причины, побудившія Глинку остановиться на пѣснѣ Ильиничны. Во первыхъ: русская національность, типически проявившаяся въ этомъ мотивѣ, родившемся будто невзначай и, между тѣмъ, будто подслушанномъ у народа. Типъ русской пѣсни, въ ея столкновеніи съ пѣснею еврейскою, долженъ былъ плѣнить музыканта, въ созданіяхъ котораго „мѣстный колоритъ“ игралъ всегда такую важную роль. При томъ же, элементъ русскій былъ необходимъ для этой драмы въ ея цѣломъ, и слѣдовательно, для музыки, представляющей это цѣлое, т. е. для увертюры. Во вторыхъ: въ словахъ пѣсни Ильиничны важное мѣсто занимаетъ „вѣтеръ“ съ его перемѣнчивостью, которая споритъ съ перемѣнчивостью женскаго сердца. Эта „перемѣнчивость,

1) Надобно замѣтить, что этотъ мажорный тонъ звучитъ здѣсь полу-минорнымъ отъ постояннаго употребленія малой сексты (des). Это выходитъ не F-dur собственно, а тонъ плагальный между F-dur и B-moll. Блистательное—незнаемое въ Германіи — подтвержденіе новой теоріи Морица Гауптмана, допускающей существованіе тона (наклоненія) „средняго“ между мажоромъ и миноромъ (Moll-Dur-Tonart).—(Примѣчаніе А. Н. Сѣрова).

2) Словечко Аполлона Григорьева, проповѣдывавшаго „органичность“ искусства (довольно-таки туманно) и бывшаго пріятелемъ Сѣрова. (В. Ч.).

вѣтреность“ въ примѣненіи къ самому Холмскому получаетъ характеръ ироніи, насмѣшки судьбы надъ его замыслами.... Вотъ какъ можно объяснить себѣ участіе мотива пѣсни въ этой трагической увертюрѣ [1]).

Вся ея (увертюры) средняя часть занята контрапунктною разработкою русскаго мотива (въ 4/4). Послѣ репризы первой части (мелодіи еврейской, синкопъ, и пр.), тема русской пѣсни является только намекомъ, въ ритмѣ 6/4 и въ мастерской, изумительной комбинаціи съ темою еврейскою и съ однимъ мотивомъ изъ вступленіи къ увертюрѣ (въ f-moll).

Въ поворотѣ, въ серьезности превосходной увертюры, въ ея цѣломъ впечатлѣніи, есть какое-то родство съ увертюрой Эгмонта (Бетховена). Только формы Глинкина созданія, отъ избытка контрапунктныхъ сочетаній, не такъ ясны, не такъ пластичны, какъ въ „Эгмонтѣ“. А это единственный упрекъ, который можно сдѣлать увертюрѣ къ „Холмскому“, если смотрѣть на нее со стороны музыки театральной, гдѣ „сложность“ формъ и средствъ не совсѣмъ на мѣстѣ [2])... Впрочемъ, при такой колоссальной способности къ контрапункту, какая была въ Глинкѣ, простительно даже нѣкоторое щегольство, виртуозничаніе этою стороною. На взглядъ малопросвѣщенный, „игра контрапунктомъ“, какъ бы ни была она свободна (что всегда — у Глинки, въ лучшихъ его вещахъ), считается чѣмъ-то школьнымъ, схоластическимъ, сухимъ,—тогда какъ эта сторона музыки въ композиторскомъ талантѣ—такой же даръ природы, какъ и способность къ изобрѣтенію мелодій; а бороться съ природнымъ влеченіемъ для художника почти невозможно.“

По моему, въ послѣднихъ словахъ Сѣрова, въ признаніи Глинки природнымъ контрапунктистомъ, заключается утонченнѣйшій комплиментъ Глинкѣ, какъ музыканту, и эти слова я считаю достаточно значительными и сильными для того, чтобы окончить ими краткую характеристику заслугъ Глинки въ области русскаго опернаго творчества.... Пожалуй, сюда можно прибавить еще слѣдующія слова Сѣрова, изъ той же статьи. Сравнивъ музыку Глинкѣ къ „Холмскому“ съ музыкою Бетховена къ „Эгмонту“, нашъ музыкальный Бѣлинскій замѣчаетъ: „Такое сравненіе можетъ показаться слишкомъ смѣлымъ, даже дерзновеннымъ, но все это—до поры до времени. Когда-нибудь узнаютъ же нашего Глинку въ Европѣ и отведутъ ему, въ общемъ сознаніи понимающихъ дѣло, то мѣсто, которое онъ занялъ силою своего генія.“ И разумѣется, Сѣровъ правъ: мѣсто Глинки—не въ одной Россіи, а во всей Европѣ, посреди всемірныхъ музыкальныхъ геніевъ.... по меньшей мѣрѣ, среди геніальныхъ представителей

1) Сѣровъ могъ бы указать на вѣтреность и перемѣнчивость Адельгайды,—вѣдь именно о женской вѣтрености и поетъ Ильинична въ пьесѣ!

2) А что бы сказалъ въ 1857 г. Сѣровъ, если бы послушалъ увертюру Рих. Вагнера къ „Нюренбергскимъ мейстерзингерамъ“, съ ея контрапунктическими комбинаціями?

европейской мелодической оперы, какъ особаго рода опернаго искусства!

Оговорка эта необходима. Дѣло въ томъ, что, при всѣхъ отличіяхъ музыки „Жизни за царя" отъ музыки „Руслана", сходство между ними состоитъ въ томъ, что обѣ оперы принадлежатъ къ одному и тому же типу русской національной мелодической оперы. Обѣ оперы выражаютъ съ геніальною мощью мелодическое направленіе русской оперы, являютъ торжество звука надъ словомъ. При всей своей геніальности, Глинка не могъ направить русскую оперу навсегда по намѣченному имъ пути. Вскорѣ послѣ „Руслана" была создана опера, принадлежащая совсѣмъ къ другому типу опернаго творчества, а именно къ типу мелодекламаціонной оперы и музыкальной драмы. То была „Русалка" Даргомыжскаго.

Александръ Сергѣевичъ Даргомыжскій род. 2-го февраля 1813 г., въ деревенькѣ тульской губерніи, куда отецъ его, почтовый чиновникъ (и помѣщикъ) удалился, спасаясь отъ нашествія французовъ. Родители въ 1817 г. переѣхали въ Петербургъ; они посвящали много вниманія музыкальнымъ способностямъ сына и, уже лѣтъ 11—12, Даргомыжскій игралъ на скрипкѣ и фортепіано (Глинка называетъ Даргомыжскаго „очень бойкимъ фортепьянистомъ") и дѣлалъ попытки компонировать, а также бралъ уроки пѣнія [1]). Закончивъ свое домашнее образованіе, Даргомыжскій въ 1827 г. поступилъ на государственную службу, сначала по министерству императорскаго двора, затѣмъ въ государственномъ казначействѣ (вышелъ въ отставку въ 1843 г.). Служака онъ былъ плохой, но своей службѣ Даргомыжскій, какъ и Глинка, обязанъ пріобрѣтеніемъ знакомствъ въ салонахъ, гдѣ имѣли успѣхи его романсы. Знакомство съ Глинкою имѣло рѣшающее значеніе въ жизни Даргомыжскаго. „Примѣръ Глинки,—пишетъ Даргомыжскій въ своей автобіографіи,—который тогда (въ 1834 г.), съ помощью моею и капельмейстера Іоганниса, дѣлалъ съ оркестромъ князя Юсупова первыя репетиціи оперы своей „Жизнь за царя", и дѣльные совѣты Н. В. Кукольника заставили меня серьезно заняться изученіемъ теоріи музыки. Глинка передалъ мнѣ привезенныя имъ изъ Берлина теоретическія рукописи профессора Дена (опять это имя, столь важное въ исторіи русской оперы!—прибавлю я уже отъ себя). Я списалъ ихъ собственною рукою, скоро усвоилъ себѣ мнимыя премудрости генералъ-баса (т. е. ученія о гармоніи) и контрапункта, потому что съ дѣтства былъ къ тому практически подготовленъ, и занялся изученіемъ оркестровки". Даргомыжскій принялся за оперу „Эсмеральду", оконченную въ 1839 г., но залежавшуюся въ портфелѣ

[1]) Учителями Даргомыжскаго по фортепіано были Данилевскій и затѣмъ ученикъ Гуммеля Шоберлехнеръ, по скрипкѣ—Ворронцовъ, по пѣнію и начаткамъ теоріи—Цейбихъ.

композитора до 1847 г., когда „Эсмеральда" впервые была поставлена, въ русскомъ переводѣ, въ Москвѣ [1]). Въ 1843 г. Даргомыжскій съѣздилъ заграницу, гдѣ и познакомился съ Оберомъ, Мейерберомъ, Фетисомъ и Галеви. Въ 1848 г. Даргомыжскій, ободренный успѣхомъ „Эсмеральды", представилъ въ театральную дирекцію новую оперу-балетъ „Торжество Вакха" (въ 1843 г. начатый въ видѣ кантаты), но тогда дирекція положительно отказала въ постановкѣ этой оперы, и только лѣтъ 20 спустя ее поставила въ Москвѣ. Послѣ постановки „Эсмеральды" въ 1853 г. въ Петербургѣ, Даргомыжскій писалъ одному изъ своихъ друзей: „Лестное вниманіе, оказанное мнѣ въ настоящемъ году публикою, какъ будто обязываетъ меня произвести къ старости лѣтъ созданіе національное". Третья, уже „національная" опера Даргомыжскаго, „Русалка", была поставлена 4 мая 1856 г. въ С.-Петербургѣ, тотчасъ же послѣ ея окончанія. Въ 1864—65 гг. Даргомыжскій предпринялъ второе путешествіе заграницу (Лейпцигъ, Брюссель, Парижъ), причемъ въ Брюсселѣ съ успѣхомъ поставилъ концертъ изъ своихъ композицій. Въ 1860-хъ г. онъ былъ директоромъ с.-петербургскаго отдѣленія „императорскаго русскаго музыкальнаго общества" и сблизился съ кружкомъ Балакирева, гдѣ культивировалась програмная музыка и музыкальная драма. Четвертою оперою, на этотъ разъ музыкальною драмою Даргомыжскаго былъ „Каменный гость", не оконченный за смертью композитора, послѣдовавшею 5 января 1869 г.; музыкальную драму окончилъ Кюи уже послѣ смерти Даргомыжскаго, и оркестровалъ Римскій-Корсаковъ; она была поставлена въ 1872 г.—Даргомыжскій почти всю жизнь прожилъ въ Петербургѣ,—лишь два раза отлучался заграницу.

Интимная среда, въ которой жилъ и дѣйствовалъ Даргомыжскій, была благопріятнѣе для развитія въ немъ чувства нравственнаго достоинства, чѣмъ среда Глинки: вмѣсто „братіи" его окружала семья изъ превосходительнаго отца, дилетантки-матери (урожденной княжны Козловской), нѣсколькихъ сестеръ и добрыхъ знакомыхъ. Въ этомъ кружкѣ, въ началѣ 40-хъ гг., происходили регулярныя музыкальныя собранія, по поводу которыхъ Ю. Арнольдъ парафразировалъ басню Крылова:

„Сосѣдъ сосѣда звалъ откушать,
Но умыселъ другой тутъ былъ.
Хозяинъ „сочинять" любилъ
И звалъ свои „романсы" слушать."

Регулярностью и семейственностью отличались собранія у Даргомыжскаго и послѣ смерти его родителей.... А всетаки современники отмѣчаютъ въ личномъ характерѣ Даргомыж-

1) Я объ этой оперѣ говорю ниже, въ отдѣлѣ, посвященномъ русскимъ композиторамъ, писавшимъ на иностранныя либретто.

скаго черту тяжелаго для общежитія, болѣзненнаго самолюбія; эту черту самъ Даргомыжскій объясняетъ невзгодами своей артистической карьеры, въ эпоху созданія „Эсмеральды“, пролежавшей 8 лѣтъ въ театральномъ архивѣ. „Вотъ эти-то восемь лѣтъ напраснаго ожиданія, и въ самые кипучіе годы жизни,—пишетъ Даргомыжскій, — легли тяжелымъ бременемъ на всю мою артистическую дѣятельность.“

Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ (выпускъ 3-й, стр. 1) слѣдующимъ образомъ описываетъ наружность Даргомыжскаго въ 1840 г.: „Ростомъ онъ былъ не выше Глинки, но не такъ строенъ, а голова его казалась еще болѣе превышавшею общую пропорцію, такъ какъ верхняя часть ея расходилась въ ширину. Выступающія скулы, немного вздернутый и притомъ слегка приплюснутый носъ, довольно толстыя губы, небольшіе, какъ бы нѣсколько прищуренные глаза, курчавые, но тщательно слѣва направо причесанные, темно-русые волосы, и весьма рѣденькіе, маленькіе усики придавали желто-матовому, какъ бы болѣзненному лицу какой-то особенный, весьма оригинальный характеръ; и тѣмъ болѣе, что въ чертахъ этого лица нельзя было не замѣтить сразу выраженія какъ глубокаго мышленія, такъ и твердой воли. Манера держанія себя обличала человѣка хорошаго тона; движенія его были естественны и свободны. Но голосъ, при первой встрѣчѣ, невольно поражалъ почти комически вслѣдствіе неожидаемаго пискли, ваго тембра фистульнаго тенорино.“

Внѣшняя исторія „Русалки“ слѣдующая. Первая идея оперы „Русалка“ на пушкинскій текстъ зародилась у Даргомыжскаго уже около 1843 г.: „у меня въ головѣ новая опера, но плохо осуществляется“, писалъ онъ тогда, имѣя въ виду именно „Русалку“. Возвратившись въ 1845 г. изъ заграничнаго путешествія, Даргомыжскій собирался „обдумывать“ эту оперу лѣтомъ того же года. Изъ письма къ К. Скандербеку, отъ 30 сентября 1848 года, видно, что „Русалка“ была уже начата и что дополнять пушкинскій текстъ, въ видахъ музыкальной его обработки, приходилось самому Даргомыжскому („Что меня мучитъ—это либретто: вообрази, что я самъ пишу стихи,—пишетъ Даргомыжскій.—Поэты у насъ все геніи: ни одного нѣтъ просто съ талантомъ, какъ ты да я; и съ ними ладу никакого нѣтъ; смотрятъ на тебя съ высоты-высотъ и презираютъ.“ [1]). Въ 1853 г. успѣхъ „Эсмеральды“, какъ мы уже упоминали, далъ новый толчокъ творчеству Даргомыжскаго, почувствовавшаго себя обязаннымъ „произвести на старости лѣтъ созданіе національное“. Могучую нравственную поддержку оказалъ композитору также

[1]) Указаніе вѣрное; быть можетъ, благодаря „презрѣнію“ профессіональныхъ литераторовъ къ „либретто“, какъ литературному „роду“, у насъ на Руси такъ мало хорошихъ либретто. На западѣ же Рих. Вагнеръ попалъ во всѣ „исторіи нѣмецкой литературы“. (В. Ч.).

и концертъ изъ его произведеній, устроенный весною 1853 г. его добрыми знакомыми, княземъ В. Ѳ. Одоевскимъ и А. Н. Карамзинымъ, сопровождавшійся бурными апплодисментами и торжественнымъ поднесеніемъ Даргомыжскому великолѣпнаго капельмейстерскаго жезла. „Концертъ этотъ,— пишетъ Даргомыжскій въ автобіографіи,—состоялся 9 апрѣля (1853 г.) въ залѣ Дворянскаго Собранія. Блистательный и неожиданный успѣхъ этого концерта далъ новый толчекъ моей дѣятельности." [1]) Опера „Русалка" была окончена въ 1855 г. Опера писалась съ полнымъ сознаніемъ того новаго направленія русской музыки, которому она принадлежитъ. Въ письмѣ къ князю Одоевскому отъ 3 іюня 1853 г. Даргомыжскій сообщалъ: „Тружусь надъ своею „Русалкою". Что больше изучаю наши народные элементы, то больше открываю въ нихъ разнообразныхъ сторонъ. Глинка, который до сихъ поръ одинъ далъ русской музыкѣ широкій размѣръ, по моему, затронулъ еще только одну ея сторону— сторону лирическую. Драма у него слишкомъ заунывна, комическая сторона теряетъ національность (Это правда— замѣчу я отъ себя мимоходомъ: комическая партія Фарлафа въ „Русланѣ" создана по образцу итальянскихъ партій для басовъ-буффо). Говорю о характерѣ его музыки, потому что фактура у него вездѣ превосходная. По силѣ и возможности, я въ „Русалкѣ" своей работаю надъ развитіемъ нашихъ драматическихъ элементовъ. Счастливъ буду, если успѣю въ этомъ хотя въ половину противъ Михаила Ивановича Глинки."—Въ первый разъ „Русалка" была поставлена на сценѣ Маріинскаго театра (тогдашняго „театра-цирка") въ маѣ 1856 г., а уже 17 іюня того же года въ „Музыкально-Театральномъ Вѣстникѣ" появилась о ней (первая изъ десяти) критическая статья Сѣрова, посвященная всесторонней оцѣнкѣ новой оперы Даргомыжскаго (къ этому изслѣдова-

---

1) Объ этомъ концертѣ Ю. Арнольдъ пишетъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (выпускъ 2-й, стр. 10) слѣдующее:

„Концертъ состоялся подъ управленіемъ самого композитора, при необычайномъ стеченіи публики. Въ исполненіи пѣвческой части, даже въ хорахъ, участвовали исключительно только любительницы и любители, но кому именно изъ нихъ были поручены главныя (солистныя) партіи, я нынѣ съ положительною увѣренностью сказать не могу: помню единственно только, что партію Наташи исполнила М. В. Шиловская; да помню это не ради особенно какъ бы выдающагося противъ другихъ исполненія (хотя оно и было весьма удовлетворительное), а по нижеупоминаемому участію ея въ оваціи автору музыки. Оркестръ же былъ составленъ изъ музыкантовъ императорскихъ театровъ. Пѣснѣ Наташи (во время свадебнаго пира, изъ оперы „Русалка") аккомпанировала на арфѣ сестра Даргомыжскаго, Ерминія Сергѣевна. Успѣхъ новаго творенія былъ самый блестящій; восторженнымъ вызовамъ почти не было конца. Въ особенности раздавались энтузіастическіе апплодисменты, когда участвовавшіе въ исполненіи любители и любительницы, а во главѣ ихъ г-жа Шиловская, поднесли композитору на темно-голубой бархатной подушечкѣ серебряный, вызолоченный и дорогими камнями украшенный, капельмейстерскій жезлъ. А до высшаго еще апогея выросъ всеобщій восторгъ присутствовавшей публики, когда видимо нѣсколько растерявшійся композиторъ, въ избыткѣ волновавшихъ его чувствъ, схватилъ ручку, передававшую ему оваціонное приношеніе, и осыпалъ ее пламенными благодарственными поцѣлуями: ovation pour ovation!"

Кстати говоря, лукавый Н. А. Степановъ въ одной изъ своихъ каррикатуръ добродушно посмѣялся надъ изысканною любезностью Даргомыжскаго въ дамскомъ обществѣ. Изображена сцена пѣнія; поетъ хорошенькая барышня. „Одинъ изъ слушателей (смѣясь, Даргомыжскому): Какъ же это вы хвалили ея пѣніе? Вѣдь она безбожно фальшивитъ! Даргомыжскій: Ну, гдѣ же фальшивитъ? Она такая хорошенькая!"

нію—лучшему и подробнѣйшему изъ всѣхъ музыкально-критическихъ изслѣдованій Сѣрова, посвященныхъ русской музыкѣ, я еще возвращусь [1]). Первое представленіе „Русалки“ не имѣло особаго успѣха, что зависѣло какъ отъ исполнителей, такъ и отъ театральнаго начальства, которое, не понявъ оперу и считая ее заранѣе неудачною, обставило ее черезчуръ бѣдно, назначило неважныхъ артистовъ и плохо срепетировало ее. Объ этой постановкѣ Даргомыжскій впослѣдствіи (въ письмѣ къ ученицѣ Даргомыжскаго, Л. И. Кармалиной, отъ 9 декабря 1857 г.) писалъ слѣдующее: „Не можете себѣ представить, какъ гнусная постановка оперы вредитъ эффекту музыки! Затасканныя декораціи и костюмы наводятъ уныніе. На свадьбѣ князя горятъ двѣ пары тройниковыхъ канделябръ. Боярскіе костюмы и застольныя украшенія, выдержавшіе около сотни представленій въ пьесѣ „Русская свадьба“, носятъ на себѣ прорѣхи и слѣды закулисной неопрятности. А въ концѣ оперы, вмѣсто граціознаго плаванія живыхъ русалокъ, влекущихъ тѣло утопшаго князя, спускаются перпендикулярно двѣ деревянныя морскія чучелы: головы человѣческія, съ бакенбардами на щекахъ, а туловище огромныхъ окуней, съ кольцеобразными хвостами. Въ утѣшеніе, одна изъ этихъ головъ похожа, какъ двѣ капли воды, на Гедеонова (тогдашняго директора театровъ). Судите сами, хорошъ ли эффектъ“.... Эффектъ, точно, получился не блестящій.... Одинъ Сѣровъ сумѣлъ сразу оцѣнить по достоинству новую оперу и привѣтствовалъ въ ней „новое слово“ русской оперной музыки, рецензенты же en masse и большинство публики совершенно не поняли этой „новизны“, и даже напротивъ, бранили ее во имя „старины“. „Артистическое мое положеніе въ Петербургѣ незавидно,— писалъ Даргомыжскій 9 декабря 1857 г., когда отношеніе печати и публики къ „Русалкѣ“ окончательно выяснилось.— Большинство нашихъ любителей музыки и газетныхъ писакъ не признаютъ во мнѣ вдохновенія. Рутинный взглядъ ихъ ищетъ льстивыхъ для слуха мелодій, за которыми я не гонюсь. Я не намѣренъ снизводить для нихъ музыку до забавы. Хочу, чтобы звукъ прямо выражалъ слово. Хочу правды. Они этого понять не умѣютъ. Отношенія мои къ здѣшнимъ знатокамъ и бездарнымъ композиторамъ еще болѣе грустны, чѣмъ двусмысленны. Уловка этихъ господъ извѣстна: безусловно превозносить произведенія умершихъ, чтобы не отдавать справедливости современнымъ. Это ведется съ давнихъ временъ“.... И хоть бы умершихъ выбирали, для сравненія, поумнѣе, эти зоилы, о которыхъ такъ мѣтко выражается одинъ изъ русскихъ поэтовъ:

И сложится тебѣ, пѣвцу,
Канонъ услужливымъ зоиломъ,

1) „Русалка“, опера А. С. Даргомыжскаго. См. „А. Н. Сѣровъ. Критическія статьи“. Томъ первый. С.-Петербургъ 1892 г. Стр. 531 по 627.

Уже кадящимъ мертвецу,
Дабы живыхъ задѣть кадиломъ,—

но самый выборъ мертвецовъ, съ которыми сравнивался въ свое время Даргомыжскій, дѣлался съ невѣжествомъ, поразительнымъ даже для того времени! Даргомыжскаго, какъ мелодиста, не сравнивали съ Глинкою, а какъ музыкально-драматическаго новатора—съ Глюкомъ или Рихардомъ Вагнеромъ: его сравнивали съ русскими передѣлывателями нѣмецкой оперы Кауэра „Donauweibchen" въ обстановочную оперу-феерію начала XIX вѣка, „Леста или днѣпровская русалка"! „Мнѣ случилось слышать—разсказываетъ Сѣровъ,—какъ одинъ господинъ увѣрялъ другого, что А. С. Даргомыжскій именно „передѣлалъ" прежнюю „Русалку". Тоже, говоритъ, „кіевскій князь"; русалка влюблена въ него, посылаетъ за нимъ дочку, поетъ: „приди въ чертогъ ко мнѣ златой", и заманиваетъ его, наконецъ, въ свое царство. Все это, какъ было прежде; только—продолжалъ этотъ господинъ,—прежняя опера гораздо лучше. Въ нынѣшней передѣлкѣ совсѣмъ нѣтъ „мотивовъ". Есть, правда, одинъ мотивчикъ хорошенькій, въ хорѣ русалокъ, да и тотъ выкраденъ изъ Беллини!"... Впрочемъ, къ чести русской публики, надо прибавить, что композиторъ успѣлъ дожить до другого отношенія къ своему излюбленному музыкальному дѣтищу. „Въ 1866 году,—пишетъ самъ Даргомыжскій,— „Русалка" стала даваться съ тою же обстановкой, но съ невѣроятнымъ, загадочнымъ успѣхомъ: дѣло времени"—и, прибавлю я отъ себя, дѣло народническихъ литературно-общественныхъ теченій времени 60-хъ годовъ, когда выборъ бытового сюжета изъ простонародной крестьянской жизни былъ поставленъ композитору въ прямую заслугу обществомъ, заинтересованнымъ бытовою стороною жизни крестьянства, только что освобожденнаго отъ крѣпостного рабства (19 февраля 1861 г.). Съ тѣхъ поръ и понынѣ „Русалка"—неотъемлемая часть всякаго русскаго, не только столичнаго, но и провинціальнаго, репертуара.

Либретто „Русалки", въ главной основѣ его принадлежитъ Пушкину—обстоятельство, чрезвычайно важное съ точки зрѣнія единства музыки и текста. Существуетъ предположеніе, что Пушкинъ писалъ именно либретто, создавая свою драматическую пьесу „Русалка"; неизвѣстно лишь имя композитора, вдохновившаго поэта; возможно, что и знакомство съ „Лестою, днѣпровскою русалкою" послужило побужденіемъ къ выбору Пушкинымъ именно этого сюжета. Несомнѣнно, во всякомъ случаѣ, что „Русалка" представляетъ богатый матеріалъ для оперы, и съ внѣшней, и съ внутренней сторонъ. Внѣшняя сторона сюжета весьма благодарна для оперной сцены: тутъ и деревенская идиллія, и княжескій теремъ съ свадебнымъ пиромъ, и разрушенная

мельница среди безотраднаго осенняго пейзажа, и вся роскошь подводнаго царства русалокъ; какіе богатые контрасты, какое раздолье для костюмеровъ и декораторовъ! Внутреннее достоинство сюжета вполнѣ соотвѣтствуетъ этой внѣшней эффектности: главные персонажи обрисованы краткими, но сильными словами; все это люди сильныхъ страстей, составляющихъ естественное содержаніе музыки, безъ примѣси разсудочности; любовь, ревность, сердечное страданіе, безуміе, мщеніе—какое богатое поле для композитора и для пѣвцовъ!... И какое счастье для Даргомыжскаго въ томъ, что либретто почти уже готово у Пушкина, такъ что сдѣлать необходимыя для музыки дополненія можетъ сдѣлать онъ самъ, композиторъ! говорю—счастье, потому что Даргомыжскій—не Глинка, создававшій прежде всего музыку и заставлявшій своихъ либреттистовъ подгонять подъ нее текстъ; для Даргомыжскаго нужна не музыкальная красота, а драматическая реальность; ему нужна опора слова, а тутъ какъ разъ можно опереться на пушкинское слово, звонкое какъ металлъ, твердое и блестящее, какъ алмазъ!

„Музыка—душа моя"! говорилъ про себя Глинка. „Поэзія—душа моя!" могъ бы съ нѣкоторымъ правомъ сказать про себя Даргомыжскій. Сама жизнь выработала въ Даргомыжскомъ тотъ разсудочный элементъ, безъ котораго немыслимо творчество въ направленіи декламаціонной оперы. Глинку легко представить себѣ творцомъ симфонической музыки, да онъ и создалъ въ этой послѣдней сферѣ изумительные шедевры („Испанскія увертюры", „Камаринская"); Глинкѣ не нужно было слово для выраженія эмоціональныхъ волненій его творческаго духа. Даргомыжскаго трудно себѣ представить симфонистомъ (и его „Малороссійскій казачокъ" не можетъ итти въ сравненіе съ „Камаринскою" Глинки); для выраженія мыслей, обуревавшихъ разсудочную натуру композитора, необходимо было слово. И неудивительно, что все тѣ же два исконныхъ различія оперы, какъ „рода" искусства, проявились въ творчествѣ обоихъ композиторовъ.—Глинка—мастеръ законченныхъ мелодическихъ формъ оперы и притомъ самыхъ сложныхъ и трудныхъ (каковы: варіація, арія въ сонатной формѣ, въ какой написана арія Руслана „о поле, поле"); Даргомыжскій—мастеръ выразительнаго речитатива и мелкихъ формъ оперы, аріозо. Его сфера—сфера выразительныхъ удареній, подчеркнутыхъ словечекъ, вѣрно схваченныхъ и переданныхъ интонацій разговорной рѣчи; чуть слово начинаетъ тонуть въ потокахъ широкой мелодіи и сильной эмоціи—Даргомыжскому уже не по себѣ, и онъ со вздохомъ возглашаетъ: „О, если бы хоть въ половину сравняться съ Михаиломъ Ивановичемъ Глинкой!"

Но оба композитора—славяне и пѣснолюбцы. Даргомыж-

скій слишкомъ музыкаленъ, чтобы лишить речитативъ всякой пѣвучести и ограничиться тою сухою ритмическою правильностью, непріятною, какъ барабанная трескотня, какая свойственна речитативу новаторовъ новѣйшаго типа. Речитативъ Даргомыжскаго—не простой, но мелодическій речитативъ, самъ по себѣ пѣвучій и, къ тому же, не отдѣленный отъ широкихъ формъ аріи, а сливающійся съ этими формами въ видѣ аріозо. Въ этотъ речитативъ нужно вдумываться и вслушиваться, чтобы онъ понравился. Сѣровъ прекрасно понялъ это. Указывая на недостатокъ общедоступности и популярности въ стилѣ Даргомыжскаго, сказавшійся въ неуспѣхѣ первыхъ представленій „Русалки", Сѣровъ вѣрно назвалъ стиль Даргомыжскаго „комнатнымъ, камернымъ, не вполнѣ пригоднымъ для большой залы, слегка даже вымученнымъ (son style un peu tourmenté)." „Мелодическій речитативъ" Даргомыжскаго гармонизованъ соотвѣтственнымъ образомъ; не даромъ Сѣровъ констатируетъ пристрастіе Даргомыжскаго къ мелкой, дробной, контрапунктной отдѣлкѣ музыкальной фразы. „Самыя мелодіи его — говоритъ Сѣровъ,—тонкаго, деликатнаго характера, требуютъ гармоническую ткань весьма сложную, даже нѣсколько изысканную". Возможно—прибавлю уже отъ себя—что эта изысканность была, до извѣстной степени, признакомъ музыкально-теоретической безпомощности: изящная простота многоголосныхъ обработокъ Глинки объясняется, во многомъ, личными уроками глубокомысленнаго Дена, тогда какъ Даргомыжскій изучалъ лишь по тетрадкамъ Дена „мнимыя премудрости контрапункта" (О, нѣтъ! не „мнимыя"!—скажу я здѣсь, и сошлюсь на слова лучшаго современнаго теоретика-контрапунктиста, Бусслера, что контрапунктъ „доступенъ далеко не всякому интеллекту").

Апогеемъ речитативнаго мастерства въ „Русалкѣ" является сцена Князя съ Мельникомъ, въ 4-мъ актѣ оперы, мастерски анатомированная Сѣровымъ; трудно что-нибудь прибавить къ характеристикѣ и къ анализу этой музыки, сдѣланнымъ Сѣровымъ.... Ограничиваюсь ссылкою на этотъ анализъ, а засимъ прибавлю лишь, что фантастическій элементъ оперы не нашелъ достаточно интереснаго выраженія въ оперѣ Даргомыжскаго, и что въ партіи Мельника, въ 1 актѣ, Даргомыжскому удалось выразить музыкальный комизмъ подчеркиваніемъ нѣкоторыхъ словечекъ и удареній („Ба, ба, ба, ба, что вижу!"). Описаніе мелодическихъ красотъ оперы уже не входитъ въ мою задачу: онѣ многочисленны (напримѣръ, извѣстная каватина князя „Невольно къ этимъ грустнымъ берегамъ"), но, съ этой стороны, равно какъ и со стороны музыкальнаго націонализма, присущаго Даргомыжскому (хоры 1 акта), композитору „Русалки" не пришлось сдѣлать шага впередъ сравнительно съ Глинкою.

За Даргомыжскимъ и безъ того остается въ исторіи русской оперы великая честь и слава – быть основателемъ вполнѣ художественной русской декламаціонной оперы, мелодическо-речитативной музыкальной драмы.

Кстати о музыкальномъ націонализмѣ „Русалки".

Слѣдуетъ упомянуть о первомъ по времени указаніи Ю. Арнольда на то, что, со стороны музыкальнаго націонализма, Даргомыжскій уступаетъ Глинкѣ. Въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (выпускъ 3-й, стр. 103) Арнольдъ говоритъ:

„Съ идеальной точки воззрѣнія на требованія логики и эстетики отъ истинно-національнаго русскаго стиля, самые высокіе образцы котораго намъ представляются въ музыкальныхъ драмахъ Глинки, я позволяю себѣ выразить мой взглядъ на „Русалку", какъ на твореніе, которое авторъ видимо желалъ создавать по тому же принципу. Не отрицая ни малѣйше высоко цѣнимаго мною таланта покойнаго моего друга и товарища по музыкѣ, относительно-глубокаго умѣнія его выражать вѣрно и мѣтко обще-человѣческіе аффекты, нельзя однако же отрицать и то, что „Русалка" собственно-то не можетъ вполнѣ считаться представительницею національно-русскаго стиля. Даргомыжскій, безспорно, драматическій лирикъ, но лирикъ французско-нѣмецкаго (Мейерберовскаго) стиля. На это указываютъ не только (въ особенности) речитативы, которые всѣ носятъ на себѣ упомянутый мною отпечатокъ (стоитъ сравнить съ ними речитативы Глинки), но равномѣрно также и многіе мотивы арій и дуэтовъ и, преимущественно, окончательные ихъ обороты; а кромѣ того, есть и мотивы, которые цѣликомъ-таки напоминаютъ стиль либо Мейербера, либо Обера. На манеру драматизма перваго (Мейербера) довольно ясно указываютъ аріи княгини, князя и Наташи (въ послѣднемъ дѣйствіи); между тѣмъ какъ мотивъ князя въ дуэтѣ съ Наташей, въ 1-мъ дѣйствіи, повторяемый потомъ въ дуэтѣ Наташи съ отцомъ, ничѣмъ не выше стоитъ легонькихъ мотивовъ другого французскаго композитора (Обера) [1]. И опять-таки долженъ я это приписывать только послѣдствіямъ упомянутаго уже выше домашняго (французскаго) воспитанія Даргомыжскаго."

Съ своей стороны, я замѣчу, что въ техникѣ музыкальнаго письма Даргомыжскаго меньшій, сравнительно съ Глинкою, музыкальный націонализмъ выражается въ игнорированіи средневѣково-церковныхъ ладовъ при построеніи мелодій „Русалки" и въ меньшемъ, сравнительно съ Глинкою, пользованіи могучими средствами „строгаго стиля" („строгаго сложенія") и контрапункта. Относительно же указанія Ю. Арнольда на достоинства Глинкинскихъ речитативовъ сравнительно съ речитативами „Русалки" можно и должно спорить:

---

1) Съ этимъ невозможно согласиться: выразительный и тягучій мотивъ на слова „Видишь ли, князья не вольны" и т. д. менѣе всего можетъ быть названъ „легонькимъ" (В. Ч.).

именно въ речитативахъ „Русалки“ больше тонкой ритмики и эффектной театральной остроты и пикантности въ совпаденіи акцентовъ логическихъ съ музыкальными. Къ тому же, главнѣйшее поприще для проявленія національнаго элемента въ музыкѣ—широкія, законченныя формы оперы (аріи и т. д.), а не речитативъ.

Говоря объ оперномъ творчествѣ Даргомыжскаго въ теченіе отчетнаго періода, слѣдуетъ помянуть добрымъ словомъ его оперу-балетъ „Торжество Вакха“, въ которомъ много хорошей и (что не всегда удается Даргомыжскому) непринужденной и граціозной музыки. Какъ уже упоминалось, эта опера-балетъ, оконченная въ 1848 г., впервые шла въ Москвѣ лишь въ 1867 г. Отрывокъ изъ „Торжества Вакха“ исполнялся на русскомъ „историческомъ“ концертѣ въ С.-Петербургѣ, подъ управленіемъ А. Г. Рубинштейна, 17 апрѣля 1867 г., и вотъ что писалъ объ этомъ Сѣровъ [1]):

„Арія для сопрано изъ анакреонтической оперы „Торжество Вакха“ А. С. Даргомыжскаго. превосходно исполненная г-жею Платоновою, на мой вкусъ, была, положительно, интереснѣйшимъ нумеромъ программы. Не зная оперы въ ея цѣломъ, нельзя сказать: на сколько то, что мы слышали, подходитъ къ сценѣ,—но прелестные стихи Пушкина „Вино струится, брызжетъ пѣна и розы сыплются кругомъ“ выражены тутъ въ милыхъ, граціозныхъ, привлекательныхъ звукахъ, какого-то совсѣмъ особаго характера, только отчасти напоминающаго французскій стиль. Тутъ, въ самомъ дѣлѣ — особенно отъ нѣжной, прозрачной оркестровки, — вѣетъ чѣмъ-то „анакреонтическимъ“.... Если-бъ не нынѣшнее настроеніе публики, такъ безмѣрно-далекое отъ граціозныхъ эллинскихъ миѳовъ, можно было бы посовѣтовать А. С. Даргомыжскому написать оперу на сюжетъ „Амуръ и Психея“; вышла бы вещь прелестная. Но, разумѣется, теперь отнесутся къ этому только съ насмѣшкою (привыкнувъ къ „Прекрасной Еленѣ“ и „Орфею“ Оффенбаха); весь трудъ пропадетъ рѣшительно даромъ.... Вѣроятно, что въ оперѣ-балетѣ „Торжество Вакха“ есть много кое-чего хорошаго; между тѣмъ: какъ приняла это произведеніе московская публика?... Да и отъ нашей (петербургской публики) не того ли ждать? Требованія теперь совсѣмъ иныя, чѣмъ во времена Керубини [2]). Поневолѣ оставить надо въ покоѣ древнюю Грецію съ ея богатѣйшими родниками для всѣхъ искусствъ!...“

Въ этихъ словахъ заключается прямое указаніе на то, что „народническая“ и реалистическая тенденція 60-хъ годовъ, способствовавшая оцѣнкѣ „Русалки“, помѣшала правильному отношенію москвичей къ художественнымъ достоинствамъ оперы-балета „Торжество Вакха“.

1) „Критическія статьи“, IV, 1745.
2) Автора „Анакреона“, „Медеи“ и другихъ оперъ на легендарные античные сюжеты.

Объ оперѣ Даргомыжскаго „Эсмеральда“ говорится ниже, въ отдѣлѣ, посвященномъ опернымъ композиторамъ, писавшимъ на иностранныя либретто, а объ оперѣ его же „Каменный гость“—въ четвертой главѣ этого сочиненія.

Тѣ завоеванія, которыя сдѣлала русская музыка въ сферѣ опернаго творчества въ лицѣ Глинки и Даргомыжскаго, должны были возбудить мысль въ ихъ непосредственныхъ, по времени, преемникахъ, о возможности синтеза обоихъ стилей, мелодическаго и речитативнаго, и о воплощеніи этого исконнаго идеала оперы въ оперѣ новаго образца. Такая мысль должна была притти въ голову именно Сѣрову, послѣ того, какъ онъ изучилъ творенія и Глинки, и Даргомыжскаго, и позналъ положительныя стороны каждаго изъ этихъ композиторовъ. Уже въ большой статьѣ о „Русалкѣ“ встрѣчается у Сѣрова мысль, что славянской оперѣ суждено воплотить идеалъ оперы обще-европейской; Сѣровъ пишетъ:

„Если мы представимъ себѣ a priori школу оперной музыки, возникшую теперь, недавно, на нашемъ вѣку,—то, по законамъ прогресса, отъ такой школы въ правѣ ожидать, конечно, что въ ней эклектически соединятся многія лучшія стороны ея предшественницъ, что въ ней будетъ и драматическая правда, настолько же, какъ въ школахъ французской и нѣмецкой, что въ ней будетъ мелодическая ясность и пѣвучесть итальянцевъ, серьезная мысль, умъ и глубина контрапунктической разработки, какъ въ школѣ нѣмецкой, и все это подъ условіемъ чего-то особеннаго, своего, индивидуальнаго, въ зависимости отъ новой, свѣжей почвы музыкальной. Этотъ идеалъ довольно близокъ къ осуществленію своему въ школѣ славянской.“

Довольно близокъ къ осуществленію! А если и очень близокъ—рукой подать, стоитъ только самому, будучи музыкальнымъ эклектикомъ, написать оперу съ полнымъ равноправіемъ слова и звука!—Таковъ путь логическаго мышленія, который привелъ Сѣрова, изъ области музыкальной критики, въ область опернаго творчества.

Александръ Николаевичъ Сѣровъ род. въ С.-Петербургѣ, 11 января 1820 г., въ интеллигентной, матеріально обезпеченной семьѣ, прекрасно обставившей воспитаніе дѣтей. Отецъ непремѣнно хотѣлъ видѣть сына на юридическомъ поприщѣ и опредѣлилъ его въ училище правовѣдѣнія. По окончаніи училища, въ 1840 г., Сѣровъ пытался служить по судебному вѣдомству, сперва въ сенатѣ, а потомъ въ Крыму (въ 1845 г.), но музыкальныя занятія тянули правовѣда только въ сторону отъ его привиллегированнаго житейскаго положенія. Музыкальный критикъ Ленцъ, изслѣдователь Бетховена, рано угадалъ музыкально-критическія способности Сѣрова и игралъ роль примирителя молодого Сѣрова съ отцомъ, сердившимся на сына за то, что послѣдній

перемѣнилъ службу по судебному вѣдомству на должность почтоваго цензора, надѣясь выиграть досугъ для занятій музыкою, въ сферѣ которой Сѣровъ добивался всего самоучкою (Сѣровъ получилъ лишь самое первоначальное музыкальное образованіе у преподавателей музыки въ училищѣ правовѣдѣнія). Контрапунктъ, при отсутствіи въ то время хорошихъ учебниковъ, приспособленныхъ для самообученія [1]), приводилъ Сѣрова въ отчаяніе: „жажда моя заниматься контрапунктомъ не знаетъ границъ“, говорилъ онъ, и въ 1847 г. Сѣровъ дѣлаетъ попытку изучать контрапунктъ заочно, переписываясь съ контрапунктистомъ Гунке въ Петербургѣ [2]). Если, однако, у Сѣрова было недостаточно свѣдѣній для того, чтобы быть композиторомъ, теоретическихъ познаній по музыкѣ у него было достаточно, чтобы стать, прежде всего, музыкальнымъ критикомъ. Въ 1851 г. въ „Современникѣ“ появляется его первая музыкально-критическая статья, засимъ онъ пишетъ статьи въ „Пантеонѣ“, въ „Библіотекѣ для чтенія“, въ „Journal de St.-Petersbourg“, а съ 1856 г. принимаетъ большое участіе въ предпринятомъ Раппопортомъ изданіи „Музыкальный и Театральный Вѣстникъ“, въ первомъ, по времени, русскомъ изданіи въ этомъ родѣ, читаетъ публичныя лекціи по музыкѣ, также первыя, по времени, въ Россіи и т. п. Его музыкально-критическій талантъ такъ несомнѣненъ, что сразу создаетъ ему славу русскаго „музыкальнаго Бѣлинскаго“; но сразу же бросается всѣмъ меломанамъ въ глаза другое качество Сѣрова, родняще его съ Бѣлинскимъ: „неистовость“ этого новаго Роланда! Дѣло въ томъ, что, разбирая современныя оперы, Сѣровъ не могъ остановиться на признаніи того „дуализма“ и закономѣрности теченій мелодическаго и декламаціоннаго, безъ котораго нельзя шагу сдѣлать въ музыкально-оперной критикѣ, не рискуя впасть въ субъективизмъ. Сѣровъ самъ не зналъ, какое теченіе оперы признать единственно-истиннымъ, мелодическое или декламаціонное, и, смотря по настроенію, бранилъ то одно, то другое! Это не мѣшало ему, временами, писать превосходныя статьи, лучшія изъ которыхъ мною уже названы (о темѣ „Славься“, о русской народной пѣснѣ, о „Русалкѣ“). Въ 1860 г., во время поѣздки заграницу, Сѣровъ ознакомился со взглядами Вагнера на реформу оперы; онъ становится первымъ русскимъ пропагаторомъ идей и оперъ Вагнера; Сѣрову кажется, что Вагнеръ воплотилъ идеалъ примиренія двухъ исконныхъ направленій оперы, и Сѣровъ отнынѣ стремится совмѣстить стили декламаціонный и мелодическій въ своихъ операхъ, написанныхъ подъ вліяніемъ силь-

1) Вродѣ современныхъ учебниковъ Л. Бусслера.

2) Въ одномъ изъ своихъ писемъ, 21 сентября 1850 г., Сѣровъ писалъ: „Теперь самая завѣтная моя мечта—кончивши оперу („Майскую ночь“), отправиться, хоть пѣшкомъ въ Лейпцигъ учиться музыки у какого-нибудь суроваго органиста“.—Одновременная жажда—писать оперу и учиться! Да вѣдь это—трагедія!

наго душевнаго потрясенія отъ соприкосновенія съ европейскимъ опернымъ реформаторомъ. При незнаніи многаго изъ техники композиціи, Сѣрову пришлось преодолѣвать чрезвычайныя трудности, но настойчивость и энергія превозмогли;—Сѣрову было уже 42 года, когда была окончена первая его опера „Юдиѳь“, поставленная впервые 16 мая 1863 г. 27 октября 1865 г. была исполнена вторая опера Сѣрова „Рогнѣда“, успѣхъ которой былъ просто небывалый. 21 января 1871 г. Сѣровъ скончался отъ разрыва сердца, полный желанія работы и надеждъ на будущее, сочиняя свою третью оперу, „Вражья сила“.—Это былъ одинъ изъ самыхъ несчастныхъ русскихъ композиторовъ, гораздо несчастнѣе Даргомыжскаго, который страдалъ отъ внѣшняго неуспѣха, но былъ твердъ въ своихъ внутреннихъ композиторскихъ стремленіяхъ. Сѣровъ же, какъ увидимъ, не нашелъ своего собственнаго композиторскаго „стиля“, къ которому такъ пламенно стремился. Сѣровъ былъ женатъ на Валентинѣ Семеновнѣ Бергманъ, которая впослѣдствіи стала женщиною-композиторомъ и написала оперы „Уріэль-Акоста“ и „Илья Муромецъ“. Судьба хоть въ одномъ этомъ отношеніи была благосклоннѣе къ нему, давъ ему подругу болѣе музыкальную, чѣмъ та женщина, которая не могла понять Глинку, будучи связана съ нимъ узами брака!

Наружность Сѣрова въ 60-хъ годахъ Ю. Арнольдъ („Воспоминанія“; вып. 3-ій, стр. 114) описываетъ такъ: „Роста онъ былъ небольшого [1]), сложеніемъ плотенъ и крѣпокъ, повидимому, а лицо его, выдававшееся вообще нѣсколько впередъ, выказывало необычайный умъ и необычайную энергію. Черты этого лица были довольно привлекательны, но на нихъ лежала какая-то печать сухой суровости и раздражительности, что въ особенности выражалось въ холодномъ, проницательномъ взглядѣ сѣрыхъ его глазъ, въ блѣдно-желтомъ цвѣтѣ его лица, въ какъ бы судорожно сжатыхъ зубахъ, да въ выступающемъ широкомъ подбородкѣ. Волосы носилъ онъ длинные, причесанные назадъ, что не мѣшало имъ, впрочемъ, бывать почти всегда болѣе или менѣе взъерошенными. Усы, борода и бакенбарды были у него сбриты. Любилъ онъ преимущественно одѣваться въ сѣрый, нѣсколько мѣшковатый, сюртукъ, застегнутый сверху до низу, при панталонахъ того же свѣта, нѣкоимъ образомъ какъ бы въ подражаніе Бетховену, который (говорятъ) также нашивалъ платье сѣраго цвѣта. Говорилъ же Сѣровъ нѣсколько протяжно, съ особымъ удареніемъ на тѣ слова, которыми желалъ онъ произвести эффектъ; а самый-то голосъ его звучалъ рѣзкимъ и какъ бы на споръ вызывающимъ тембромъ. Въ походкѣ и въ движеніяхъ его обнаруживалось постоянное нервное без-

1) Интересный фактъ для антрополога: всѣ три главныхъ композитора отчетнаго періода, Глинка, Даргомыжскій и Сѣровъ, были небольшого роста.

покойство: явное послѣдствіе сильнаго разстройства его организма и въ особенности печени.“

Внѣшняя исторія оперъ Сѣрова довольно проста: у бывшаго правовѣда были связи, сильно облегчившія его операмъ доступъ на сцену. И, однако, въ исторіи созданія и первой постановки трехъ оперъ Сѣрова есть много поучительнаго и интереснаго.

О возникновеніи „Юдиѳи“ переводчикъ Вагнеровскихъ оперъ „Тангейзеръ“ и „Лоэнгринъ“ на русскій языкъ, К. И. Званцевъ, разсказываетъ, въ своихъ Воспоминаніяхъ“, слѣдующее: [1]) „Однажды, именно 20 декабря 1860 г., въ антрактѣ, послѣ олоферновской аріи, въ трагедіи „Giuditta“, гдѣ особенно хороши были и Ристори (гастролировавшая въ то время въ С.-Петербургѣ) и синьоръ Маіерони, говорю я Сѣрову: „Ну, чѣмъ это не оперный финалъ?“ Въ восторгѣ отъ этой оргіи, Александръ Николаевичъ воскликнулъ: „Разумѣется!! И я напишу оперу „Юдиѳь“ тѣмъ охотнѣе, что мнѣ всегда нравились преданія и лица ветхаго завѣта!“—Первоначально Сѣровъ думалъ написать оперу на итальянское либретто, для итальянской пѣвицы Лагруа, и даже познакомился, съ этою цѣлью, черезъ Званцева, съ итальянцемъ-импровизаторомъ, Иваномъ Антоновичемъ Джустиніани. Сѣровъ началъ работу съ конца — именно со сценъ, наиболѣе захватившихъ его на представленіяхъ „Giuditta“ съ Ристори: съ оргіи и явленія Юдиѳи народу, съ отрубленною головою Олоферна, и съ „гимномъ Юдиѳи“ отправился къ пѣвицѣ Логруа, прося ее исполнить этотъ отрывокъ на ея концертѣ. Но, по словамъ самого Сѣрова, европейская примадонна съ пренебреженіемъ отвергла мечту „неизвѣстнаго русскаго аматёра“, попенявъ ему при этомъ случаѣ, зачѣмъ онъ не выбралъ текста поэффектнѣе — напримѣръ, хоть изъ „Marion de Lorme“ Виктора Гюго. Тогда Сѣровъ рѣшилъ писать оперу для русскаго театра, на русское либретто; Званцевъ долженъ былъ отчасти переводить написанное Джустиніани, отчасти писать новое либретто, подгоняя текстъ подъ музыкальные отрывки, создававшіеся Сѣровымъ. Словомъ, опера писалась такъ же, какъ „Русланъ“, и совсѣмъ не по вагнеровски (на вполнѣ готовое либретто); измѣнился даже первоначальный замыселъ: либретто изъ трехактнаго превратилось сначала въ четырехъ,-а потомъ въ пятиактное. Въ концѣ 1861 г. Сѣровъ, неувѣренный въ себѣ, прислалъ 1-й актъ своей оперы М. А. Балакиреву, но, услышавъ очень неопредѣленный отзывъ (скорѣе даже неблагопріятный) рѣшилъ довѣриться мнѣнію публики: въ февралѣ 1862 г. отослалъ антрактъ 4-го акта, рисующій оргію Олоферна, своему прія-

1) Цитирую по книгѣ Ник. Финдейзена: „Александръ Николаевичъ Сѣровъ. Очеркъ его жизни и музыкальной дѣятельности. С.-Петербургъ 1900 г.“ (перепечатка съ текста, напечатаннаго въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ“). Изъ этой же книги мною заимствуется внѣшняя исторія и другихъ оперъ Сѣрова.

телю, капельмейстеру Александринскаго театра В. Кажинскому, для исполненія этого „лоскутка" въ концертѣ; антрактъ былъ исполненъ и понравился, а лѣтомъ 1862 г., въ Павловскѣ, оркестромъ Іогана Штрауса, знакомаго Сѣрову, были исполнены два другихъ отрывка—маршъ Олоферна и „пѣсня одалисокъ" (изъ 3-го акта). Званцевъ, ярый вагнеристъ, къ творчеству Сѣрова относившійся скептически, въ скоромъ времени пересталъ работать надъ либретто; либретто дописывалъ молодой меломанъ Д. Н. Лобановъ, а поправлялъ извѣстный поэтъ А. Н. Майковъ. Въ теченіе всего лѣта музыка, по выраженію Сѣрова, „копошилась" въ его воображеніи и либреттисты едва поспѣвали за усерднымъ композиторомъ, работавшимъ по 12 часовъ въ день. Въ концѣ августа 1862 г. опера была окончена. Благодаря сильной протекціи, бывшій правовѣдъ никакихъ мытарствъ въ дирекціи русской оперы не предвидѣлъ, какъ это видно изъ слѣдующихъ строкъ письма его отъ 29 августа 1862 г. къ одной пріятельницѣ: „Препятствій къ постановкѣ рѣшительно никакихъ нѣтъ. Ѳедоровъ [1]), qui fait la pluie et le beau temps (отъ котораго все зависитъ) во всемъ, что касается репертуара, нимало не противъ меня и моей оперы. Текстъ и музыка будутъ подлежать разсмотрѣнію комитета изъ драматурговъ и капельмейстеровъ (всѣхъ), но все это для меня—тѣмъ лучше. Въ случаѣ же могущихъ встрѣтиться „хамовъ"—у меня въ запасѣ есть личная протекція генералъ-адъютанта Огарева. Огаревъ, когда узналъ недѣли двѣ назадъ, что я кончилъ оперу, далъ мнѣ слово похлопотать дѣятельно у графа Адлерберга. Слово Огарева уже и сдержано, потому что онъ надняхъ говорилъ министру двора о моемъ произведеніи и тотчасъ написалъ мнѣ изъ Москвы, что графъ Адлербергъ обѣщалъ взять мою „Юдиѳь" подъ свое покровительство. Итакъ, дѣло, кажется, улажено. Одно что можетъ случиться: что разные лѣнтяи, вродѣ капельмейстера русской оперы К. Лядова и другихъ, увѣрятъ свое начальство, что за моей оперой много хлопотъ при разучиваніи, и, вслѣдствіи того, отложатъ ее до будущаго сезона (1863—1864 гг.)". 11 сентября 1862 г. Сѣровъ сообщаетъ Д. Н. Лобанову: „Я видѣлся сегодня съ П. С. Ѳедоровымъ; онъ заявилъ мнѣ, что либретто мое уже вышло съ одобреніемъ театральнаго (драматическаго) комитета и, по заведенному порядку, передано въ цензуру Третьяго Отдѣленія. Завтра туда отправляюсь, чтобъ узнать: не встрѣтилось ли закорючки со стороны церковности сюжета; впрочемъ, не думаю." Наконецъ, 20 сентября 1862 г., Сѣровъ сообщаетъ Д. Н. Лобанову важную вѣсть: „Мы переполошили всю дирекцію театральную. Отъ министра двора есть оффиціальный приказъ: заняться поста-

1) Павелъ Степановичъ Ѳедоровъ, тогдашній начальникъ репертуарной части петербургскихъ императорскихъ театровъ.

новкой „Юдиѳи“, не теряя дня. Какъ видите, дѣло пошло не на шутку....“ Опера поджидалась съ большимъ нетерпѣніемъ, и врагами Сѣрова (критикъ нажилъ ихъ себѣ безъ счета своимъ ѣдкимъ перомъ), и друзьями. Во главѣ враговъ стоялъ критикъ Ростиславъ (Ѳ. М. Толстой), въ „Сѣверной пчелѣ“ (1863 г. № 126) напечатавшій статью „Западная реклама, перенесенная на русскую почву“, гдѣ были разруганы Сѣровская пропаганда Вагнера и „предисловіе“ Сѣрова къ либретто „Юдиѳи“. Во главѣ друзей бодрствовалъ извѣстный литературный критикъ Аполлонъ Григорьевъ: въ обществѣ литераторовъ (у Достоевскихъ) Григорьевъ говорилъ: „Герценъ вретъ, что искусство въ наши дни умерло. Хороша смерть искусству, когда пишутся такія вещи, какъ драмы Островскаго и какъ „Юдиѳь“!“—и въ „Якорѣ“ (отъ 11 мая 1863 г. № 10) напечаталъ хвалебную замѣтку о новой, готовившейся къ представленію, оперѣ, гдѣ досталось и „врагамъ“ Сѣрова.... [1]) Тѣмъ временемъ артисты русской оперы съ любовію и терпѣніемъ разучивали „Юдиѳь“. Какъ на счастье Сѣрову, въ оперную труппу поступили новыя силы: сопрано Валентина Біанки и басъ Саріотти, отличные исполнители двухъ главныхъ ролей и партіи новой оперы, Юдиѳи и Олоферна.

Опера „Юдиѳь“ впервые шла на сценѣ 16 мая 1863 г., въ бенефисъ тенора І. Я. Сѣтова. Залъ маріинскаго театра былъ полонъ, весь музыкальный и литературный Петербургъ былъ на лицо, интересуясь композиціею знаменитаго музыкальнаго критика. Распредѣленіе ролей и партіи было слѣдующее: Юдиѳь—Біанки, Авра—Латышева, Ахіоръ—Сѣтовъ, Эліакимъ—Васильевъ 1-й, Озія—Петровъ, Харлій—Гумбинъ, Олофернъ—Саріотти, Асфанесъ—Ратковскій и Вагоа—Булаховъ. Вотъ что писалъ (и вполнѣ правдиво) самъ композиторъ, черезъ нѣсколько дней послѣ перваго представленія, когда и второе и третье представленія (21 и 23 мая) прошли при полномъ театрѣ, въ Дрезденъ, Званцеву: „Прежде всего исповѣдаю вамъ самыя сокровенныя „чувствія“: хлебнулъ я славы и убѣдился, что этотъ пресловутый напитокъ, столь вожделѣнный для многихъ, меня не хмелитъ. Не было ни страха, ни робости, ни трепета сердечнаго передъ пріемомъ въ публикѣ дѣтища моего,—не было и особеннаго, упоительно-счастливаго чувства послѣ успѣха (громаднаго). Такова ужъ натурка!... [2]) Еще съ февраля (т. е. со второй недѣли поста) началось разучиваніе моей оперы, и вся эта страшная возня съ солистами и хористами, декораторомъ и режиссеромъ,

1) Рихардъ Вагнеръ, пріѣхавшій въ Петербургъ во время репетицій „Юдиѳи“, просмотрѣлъ партитуру своего друга и пропагатора, похвалилъ оркестровку. Объ остальномъ онъ и не могъ судить, за незнаніемъ русскаго языка.

2) Это не кокетничанье своей авторскою скромностью. 43-хлѣтній Сѣровъ слишкомъ тяжкимъ трудомъ выстрадалъ свою композиторскую технику и свой композиторскій успѣхъ для того, чтобы наслаждаться послѣднимъ съ непосредственностью юноши. (В. Ч.).

оркестромъ и костюмеромъ продолжалась безъ отдыха, безъ перемежки, до половины мая! (послѣдняя генеральная репетиція была 14-го мая).... Тріумфъ полный. Инструментовкѣ моей и „музыкѣ" вообще весь оркестръ сталъ апплодировать еще на черновыхъ репетиціяхъ.... На сценѣ блистаютъ на первомъ мѣстѣ хоры; затѣмъ Біанки, чарующая въ Юдиѳи не только голосомъ, пѣніемъ и умнѣйшею игрою, но даже и наружностью (костюмъ сдѣлалъ изъ нея красавицу); затѣмъ — Олофернъ - Саріотти. Судьба послала мнѣ осенью прошлаго года такого исполнителя для этой трудной роли, что лучшаго „дебютанта" (ему 22 года) я врядъ ли скоро дождусь — по крайнеії мѣрѣ, у насъ, въ Россіи. Васильевъ 1-й хорошъ въ роли жреца, какъ всегда въ родныхъ ему роляхъ изъ „духовнаго званія". Сѣтовъ (кромѣ дрянного голоса) хорошъ въ Ахіорѣ. Петровъ и Гумбинъ удовлетворительны въ маленькихъ роляхъ старѣйшинъ. Старуху-рабыню Авру я предназначилъ Леоновой, но она въ послѣднее время въ разладѣ съ дирекціей—и роль надо было передать Латышевой, выучившей свою партію въ три дня (!). На костюмы и декораціи было отпущено всего вмѣстѣ около трехъ тысячъ. Скудновато! Но постановка, благодаря моимъ указаніямъ, вышла не бѣдна. Танцами только крѣпко насолилъ мнѣ Алексѣй Богдановъ. Теперь принужденъ былъ выбросить всѣ танцы 4-го акта, музыку которыхъ жалѣютъ даже музыканты въ оркестрѣ (всегда радующіеся всякимъ урѣзкамъ). Вызовамъ, аплодисментамъ послѣ каждаго акта и конца нѣтъ!... Толковъ въ городѣ объ „Юдиѳи", конечно, много. C'est la grande nouvelle du jour (это крупнѣйшая новость дня). Но большинство уже за меня...." Къ этому слѣдуетъ прибавить, что самъ Ростиславъ (Ѳ. М. Толстой) печатно признался въ своей несправедливости къ Сѣрову и напечаталъ въ „Сѣверной пчелѣ" длинный похвальный разборъ „Юдиѳи"; по собственному признанію Ѳ. М. Толстого, онъ „прослушалъ всю оперу до конца съ напряженнымъ вниманіемъ и вернулся домой, по истинѣ, какъ бы въ чаду; злоба, накипѣвшая въ душѣ противъ задорнаго и часто несправедливаго критика, таяла и исчезала подъ вліяніемъ глубокаго сочувствія, внезапно овладѣвшаго имъ къ композитору" („Русская старина", 1874 г., февраль, „Воспоминанія Ѳ. Толстого"). Газеты и журналы слились въ дружномъ хорѣ похвалы; критикъ „Сына отечества", писалъ: „Театръ былъ рѣшительно полонъ, и вся публика единодушно признала оперу г. Сѣрова произведеніемъ капитальнымъ, оцѣнила вполнѣ красоты его, отдавъ безусловно справедливость композитору; восторгъ былъ общій, никакъ не подготовленный, взятый, такъ сказать, съ бою". Тѣмъ больше радости было въ кружкѣ добрыхъ пріятелей и сослуживцевъ Сѣрова; послѣдніе даже прозвали „Юдиѳь" своей „почтамтской оперой".... Въ Москвѣ

опера (съ г-жею Біанки) шла впервые 15 сентября 1865 г. [1]), а затѣмъ вкоренилась въ репертуарѣ столичныхъ сценъ и появилась кое-гдѣ въ провинціи.

Было бы поспѣшно заключить, что „Юдиѳь“ представляетъ собою сколокъ съ оперъ Вагнера. Главная заслуга Вагнера въ исторіи оперы—систематическое примѣненіе „лейтмотива“. Предоставивъ мелодію оркестру, довольно сухой речитативъ—пѣвцамъ на сценѣ, Вагнеръ думалъ достичь „лейтмотивомъ“ компромисса между словомъ и звукомъ. „Лейтмотивы“, какъ темы, связанныя съ дѣйствіемъ, должны придавать „идейный“ интересъ симфонической обработкѣ, въ какой ведется въ операхъ или музыкальныхъ драмахъ Вагнера оркестровый аккомпаниментъ. Мысль, сама по себѣ, геніальная—и не мало лѣтъ должно было пройти, пока публика не запротестовала: „лейтмотивы-молъ хороши, и оркестръ въ операхъ Вагнера даетъ массу идей для ума и красивыхъ звуковъ для слуха.... но дайте намъ послушать и лучшій изъ всѣхъ инструментовъ—человѣческій голосъ! Намъ претитъ эта сухая, отрывистая декламація подъ интересный аккомпаниментъ, какъ претитъ и другая крайность — красивая мелодія итальянцевъ подъ гитарный аккомпаниментъ ихъ примитивнаго оркестра!...“ Увы! Сѣровъ въ „Юдиѳи“ далъ публикѣ гораздо менѣе того, что въ то уже время давалъ ей Вагнеръ! Сѣровъ упустилъ изъ виду „лейтмотивъ“ (вѣроятно, вслѣдствіе слабаго познанія въ контрапунктѣ, такъ какъ комбинація лейтмотивовъ, т. е. „лейтмотивный контрапунктъ“, требуетъ коллосальной композиторской техники, какою, кромѣ Вагнера, владѣлъ развѣ только Себастьянъ Бахъ)—и въ „Юдиѳи“ Сѣровъ далъ лишь шумную и пышную оркестровку, сглаживающую сухой, не-мелодическій речитативъ пѣвцовъ и изысканную, пестрящую модуляціями, гармонизацію вокальныхъ соло [2]). Наиболѣе эффектенъ третій актъ—хоръ одалисокъ, полный восточной нѣги, и сцена объясненія пьянаго Олоферна въ любви передъ Юдиѳью. Сильно скрашиваютъ оперу и большіе ансамбли и хоры, въ манерѣ Мейербера, иногда—въ величественномъ ораторномъ стилѣ Генделя. Новаго же „слова“ послѣ Глинки и Даргомыжскаго въ „Юдиѳи“ нѣтъ; интереснѣе всего лишь стремленіе примирить оба стиля на указанныхъ мною, quasi-вагнеровскихъ, началахъ.

Смѣшанный характеръ стиля всѣхъ оперъ Сѣрова вообще, а стиля „Юдиѳи“ въ особенности, мѣтко очерченъ Ю. Арнольдомъ въ его „Воспоминаніяхъ“ (вып. 3-й, стр. 106):

1) Кстати говоря, съ посредственнымъ успѣхомъ, но и при какой же публикѣ! Музыкальный критикъ „Современной лѣтописи“ (1865 г. № 35), въ своемъ отчетѣ объ этой оперѣ на библейскій сюжетъ, изобразилъ: „Русская опера, русскаго композитора звучала не русскими звуками.“

2) Этого достаточно, чтобы въ большой публикѣ прослыть „вагнеристомъ“: всякую колоритную оркестровку и всякую изобилующую модуляціями гармонизацію большая публика называетъ „вагнеріанствомъ“. (В. Ч.).

„Изъ хода музыкальнаго развитія Сѣрова мы видимъ, что онъ изучалъ свое искусство подъ вліяніемъ общеевропейскихъ образцовъ и преимущественно нѣмецкой музыки классическаго направленія. Трудился онъ серьезно и много, перекладывая оркестровыя сочиненія для фортепіано и наоборотъ. Но мы не находимъ слѣдовъ того, чтобы Сѣровъ съ юношескихъ лѣтъ почувствовалъ въ себѣ непобѣдимое душевное порываніе къ выливанію въ звуки собственныхъ своихъ чувствованій. Первые лучи музыкальнаго романтизма освѣтили его изъ оперъ Мейербера и онъ сначала долго и горячо увлекался созданіями этого композитора; потомъ, пораженный силою и правдою, да въ особенности народностью Глинкинской музы, Сѣровъ сдѣлался исключительнымъ поклонникомъ Михаила Ивановича. Затѣмъ онъ снова бросился въ классицизмъ вѣнской школы и спеціально привязался къ послѣднимъ твореніямъ Бетховена, причемъ счелъ необходимымъ взять на себя, словно миссію свыше, растолкованіе намъ тайнъ, сокровенныхъ въ этихъ созданіяхъ, будто онѣ, кромѣ него, никому изъ русскаго музыкальнаго люда не были знакомы! Наконецъ, съѣздивъ въ началѣ 50-хъ годовъ въ Германію и имѣвшій случай тамъ лично познакомиться съ Вагнеромъ и съ Листомъ, переродился онъ въ ярого приверженца ново-германскаго романтическаго направленія, а подъ конецъ своей, безпрекословно весьма дѣятельной, жизни, онъ, оказавшись уже недовольнымъ ни Бетховеномъ, ни Глинкою, ни Листомъ, ни Вагнеромъ, находилъ лишь въ самомъ себѣ альфу и омегу музыкальнаго искусства. Этими перегринаціями воззрѣній и принциповъ Сѣрова относительно цѣлей и оформленія музыкальнаго творчества можно вѣрнѣе всего объяснить себѣ не малое число противорѣчій, которыя встрѣчались въ музыкально-литературныхъ его трудахъ.... Что же касается оперы его „Юдиѳь“, то самый планъ либретто, имъ же созданнаго, указываетъ на то, что Сѣровъ замышлялъ предстать въ ней, какъ приверженецъ строгаго классицизма; но такъ какъ, во время созиданія музыкальной части этого творенія, онъ находился подъ вліяніемъ тогдашнихъ вагнеровскихъ оперъ („Корабль-привидѣніе“, „Тангейзеръ“ и „Лоэнгринъ“), то весьма естественно, что „Юдиѳь“ Сѣрова получила нѣкоторую также и ново-романтическую окраску. Стиль музыки этой оперы зиждется всецѣло на германской школѣ.“

Ободренный успѣхомъ „Юдиѳи“, Сѣровъ съ конца 1863 г. принялся за „Рогнѣду“, о сочиненіи которой сознается въ своей автобіографической запискѣ, что также и эта опера слагалась совсѣмъ не по „вагнеріански“: „Музыка этой оперы, такъ же какъ и музыка „Юдиѳи“, складывалась не по словамъ текста, еще не существовавшимъ, а по ситуаціямъ, ясно опредѣлившимся въ воображеніи автора. Оттого часто

слова надобно было изобрѣтать подъ готовую или полу-готовую музыку.“ Стихи удачно подбиралъ извѣстный драматургъ Д. В. Аверкіевъ. Сѣровъ обыкновенно работалъ по утрамъ и создавалъ разныя сцены въ разбивку, безъ всякаго опредѣленнаго плана, и если это не сказалось на недостаткахъ сценическаго дѣйствія (какъ въ „Русланѣ“, писавшемся по этому же пріему), то только потому, что либреттистъ, будучи опытнымъ драматургомъ, отлично зналъ условія сцены. Въ началѣ 1864 г., въ портфелѣ автора уже были отрывки изъ оперы, съ которыми онъ и поспѣшилъ познакомить публику (подобно тому, какъ сдѣлалъ это съ „Юдиѳью“): въ мартѣ 1864 г., въ одномъ изъ концертовъ театральной дирекціи, были исполнены „Заздравный хоръ“ и „Пляска скомороховъ“ изъ 2-го дѣйствія „Рогнѣды“; оба отрывка имѣли такой значительный успѣхъ, что были повторены въ слѣдующемъ концертѣ. Лѣтомъ 1864 г. Сѣровъ (женившійся осенью 1863 г.) уѣхалъ съ молодою женою заграницу, но, по возвращеніи, съ осени 1864 г., вновь принялся за работу надъ „Рогнѣдою“. Кончилъ онъ ее лѣтомъ 1865 г., для чего нарочно остался въ Петербургѣ, отправивъ семью въ деревню къ знакомымъ. Опера, какъ и „Юдиѳь“, была принята безъ затрудненій къ представленію и съ августа начались частыя и энергическія репетиціи. Изъ лучшихъ с.-петербургскихъ пѣвцовъ, для которыхъ Сѣровъ предназначалъ главныя партіи въ новой своей оперѣ (Рогнѣды и Князя), онъ лишился Біанки (послѣдняя была въ Москвѣ, гдѣ ставилась „Юдиѳь“) и Саріотти (который получилъ второстепенную роль жреца въ „Рогнѣдѣ“) [1]. Партія Князя была передана ветерану русской оперы О. А. Петрову, а партію Рогнѣды разучила только что ангажированная и малоопытная г-жа Ященская (Брони). Впослѣдствіи Сѣровъ, недовольный названною артисткою, приспособилъ всю партію для контральтистки, Д. М. Леоновой, и на сценахъ партія Рогнѣды утвердилась за контральтовымъ голосомъ. „Рогнѣда“ была дана послѣ 40 репетицій. О томъ, какъ шли эти репетиціи, привожу слѣдующій отрывокъ изъ статьи: „А. Н. Сѣровъ при постановкѣ „Рогнѣды“ въ 1865 г.“ („Новости“ 1896 г. № 289): „Нечего и говорить,—излагаетъ В. С. Сѣрова,—что самъ Сѣровъ былъ душою театральнаго персонала во все время постановки оперы.—„Пожалуйте въ синодъ, повѣстка на ваше имя пришла“.—Сѣровъ мчится въ синодъ, для объясненія. Надъ Владиміромъ не дозволили замахиваться мечомъ; потребовались измѣненія въ сценаріумѣ: пришлось скрыть князя во время сна за занавѣсъ—картина сновидѣнія стала непонятна... —„Пожалуйте къ костюмершѣ! Балетнымъ дѣвицамъ не разрѣшили шить русскихъ сарафановъ!“—Сѣровъ, понятно, не уступалъ и требовалъ русскихъ

---

1) Вѣроятно оттого, что эту оперу захотѣлъ взять въ свой бенефисъ О. А. Петровъ, которому неловко было не предложить главной роли.

костюмовъ по рисункамъ.... Въ кулисахъ дожидается балетмейстеръ: „Нельзя, Александръ Николаевичъ, въ скоромъ темпѣ пустить такое па, просто невозможно: тутъ и медвѣдь пляшетъ, и скоморохи кружатся“.... Иногда юмористическіе эпизоды прерывали серьезныя заботы о постановкѣ. — „Здравствуйте, Александръ Николаевичъ, честь имѣю кланяться!“ — отвѣшиваетъ поклонъ молодой человѣкъ. „Съ кѣмъ имѣю удовольствіе?“—вѣжливо спрашиваетъ Сѣровъ.—„Я.... коза!“— отвѣчаетъ юноша. —„А, очень радъ! очень радъ!“—Теплое, дружеское чувство связывало всѣхъ присутствовавшихъ, и автору, вызывавшему это чувство добраго товарищества, невольно выражали ласку и любовь. — Но на сценѣ впечатлѣнія смѣняются быстро. — „Пожалуйте смотрѣть декорацію пятаго акта“,—приглашаютъ Сѣрова.—„Да вѣдь это задворокъ, а не княжескій дворъ! Что это?“ — слышится громкій голосъ автора.... Не успѣли декораторы опомниться, какъ маленькая фигурка Сѣрова мелькала уже внизу въ оркестрѣ, откуда онъ съ необычайной подвижностью перепрыгивалъ черезъ баллюстраду, отдѣлявшую его отъ сцены. Тутъ усаживаетъ онъ хористовъ; тамъ начерчиваетъ рисунокъ стариннаго русскаго свѣтильника; внезапно исчезаетъ въ бутафорской; вездѣ успѣваетъ о дѣлѣ поговорить, анекдотецъ налету разсказать или однимъ мѣткимъ словцомъ—гдѣ разсмѣшить“.... Сѣровъ былъ въ прекрасномъ настроеніи, чувствуя всеобщій интересъ къ его новой оперѣ, которую, побывавъ на генеральной репетиціи (25 октября 1865 г.), уже предварительно расхвалилъ въ „Голосѣ“ (№ 297) бывшій зоилъ и новый аристархъ Сѣрова, Ростиславъ-Толстой.

Первое представленіе „Рогнѣды“ состоялось 27 октября 1865 г., въ бенефисъ О. А. Петрова. Распредѣленіе главныхъ ролей было слѣдующее: Красное Солнышко (князь Владиміръ)—Петровъ, Рогнѣда—г-жа Бронн, Изяславъ—г-жа Шредеръ, Добрыня—Васильевъ 1-й, Руальдъ—Никольскій, Странникъ—Кондратьевъ, Жрецъ—Саріотти, Скоморохъ—Булаховъ и Скульда—Леонова. Свидѣтельница перваго представленія, В. С. Сѣрова, такъ описываетъ его: „Переполненный залъ не шелохнулся — все обратилось въ слухъ. Рогнѣда и Колдунья спѣли свою начальную сцену и привели публику въ полное недоумѣнье: ни единаго звука не было слышно ни у той ни у другой — все было заглушено громкимъ оркестромъ! Голосъ Саріотти (Жреца) мѣстами прорывался сквозь громоздкую оркестровку, но реплики его были непонятны, такъ какъ его партнеры были еле слышны. Занавѣсъ опустился для перемѣны; въ публикѣ гробовое молчаніе: она разочарована.... Но не успѣлъ занавѣсъ снова подняться, какъ раздались звуки хора „кровушки свѣженькой“, и всѣ кругомъ встрепенулись, оживились; оригинальная, картинная сцена увлекла, наконецъ, публику. Когда же Никольскій

(Руальдъ), почему-то въ шапкѣ, спѣлъ свою молитву и почему-то снялъ ее, ставъ на колѣни передъ публикой,—взрыву восторга не было конца. Ледяная кора растаяла, и, къ концу финальной сцены (съ шествіемъ печенѣговъ), театръ единодушно вызвалъ автора.... Какъ ни неудовлетворителенъ второй актъ, онъ всегда производилъ сенсацію своей непринужденной веселостью; но третье дѣйствіе положительно очаровало весь зрительный залъ. Публика приняла это дѣйствіе съ восторгомъ, автора разрывали на клочки, фойе волновалось.... Четвертое и пятое дѣйствія прошли блестящимъ образомъ уже вслѣдствіе инерціи: публика разогрѣлась и, несмотря на то, что партія Рогнѣды, главная во всей оперѣ, сыграна была неопытной пѣвицей, сильно обезличившей ее, публика всетаки отнеслась горячо и съ энтузіазмомъ къ новому произведенію Сѣрова".... Вообще, успѣхъ „Рогнѣды" былъ крупнѣйшій и могъ вполнѣ удовлетворить даже усталаго и разочарованнаго Сѣрова. Опера дала композитору большой, по тому времени, доходъ, въ теченіе первыхъ трехъ мѣсяцевъ выдержала 20 представленій (такъ велики были записи въ кассѣ на эту оперу!), а въ теченіе первыхъ пяти лѣтъ—около 70 представленій, при чемъ еще на 60-мъ вызывали автора. 10 декабря 1865 г. оперу посѣтилъ Государь. Императоръ Александръ II, прійдя на сцену, велѣлъ позвать къ себѣ автора и милостиво говорилъ съ нимъ, а 1-го февраля 1866 г. Сѣровъ получилъ бумагу отъ министра двора столь же краткую, сколь выразительную: „Государь Императоръ, во вниманіе къ отличному таланту и замѣчательнымъ музыкальнымъ произведеніямъ композитора, статскаго совѣтника Александра Сѣрова, всемилостивѣйше повелѣть соизволилъ производить ему въ пенсіонъ по тысячѣ рублей въ годъ изъ Кабинета Его Величества".... Въ Москвѣ опера впервые была представлена 4 октября 1868 г., съ г-жею П. П. Оноре въ роли Рогнѣды, и имѣла также прекрасный успѣхъ. Съ теченіемъ времени восторги поохладѣли, но „Рогнѣда" прочно водворилась въ репертуарѣ русскихъ столичныхъ и провинціальныхъ оперныхъ театровъ.

Въ свое время только критика „молодой русской оперной школы", въ лицѣ Ц. Кюи, имѣла смѣлость порицать „Рогнѣду", не преклоняясь передъ ея безпримѣрнымъ внѣшнимъ успѣхомъ. А вѣдь эта критика всетаки была тогда права— и именно постольку, поскольку она судила оперу съ точки зрѣнія всеобъемлющихъ, вагнеровскихъ тенденцій композитора! На этотъ разъ, въ „Рогнѣдѣ", Сѣровъ пытался достигнуть компромисса между стилями мелодическимъ и декламаціоннымъ полнымъ смѣшеніемъ эффектовъ Вагнера, Мейербера и Глинки, взятыхъ съ чисто-внѣшней, поверхностной стороны. „Тангейзеръ" далъ Сѣрову эффекты контраста между пѣніемъ пилигримовъ-странниковъ и звуками княжеской охо-

ты, Мейерберъ послужилъ образцомъ для большихъ хоровыхъ ансамблей (причемъ главное свойство Мейербера: „сатанинская", по выраженію Даргомыжскаго, сила въ выраженіи самыхъ сильныхъ драматическихъ ситуацій музыкою, осталось безъ подражанія,—ибо у Мейербера интересъ музыки возрастаетъ съ развитіемъ драмы, а у Сѣрова музыка послѣднихъ актовъ слабѣе музыки первыхъ); Глинка, конечно, былъ избранъ образцомъ для національности народныхъ напѣвовъ, обработанныхъ Сѣровымъ безъ того „строгаго стиля", какой былъ изученъ Глинкою въ совершенствѣ.... Въ результатѣ получилась—интересная для массы публики опера, которая мало что говоритъ „новаго" сердцу и уму музыканта, хотя, въ деталяхъ, представляется очень интересною.

Лучшій актъ „Рогнѣды", безспорно, третій, со сценами охоты. Это не прилизанная „охота", столь избитая въ нѣмецкихъ операхъ, съ скучною до казенщины перекличкою валторнъ; это — дикая охота до-христіанскихъ временъ, съ дремучими лѣсами, съ рёвомъ медвѣдей; поистинѣ нѣчто медвѣжье-ревучее, въ высшей степени умѣстное и колоритное, слышится въ пѣснѣ баса съ мужскимъ хоромъ: „Во сыромъ лѣсу звѣрье живетъ". Не благонравные олени и лани, воспѣваемые въ музыкальныхъ картинахъ заурядныхъ оперныхъ „охотъ" представлялись воображенію Сѣрова, но весьма неблаговоспитанныя, хотя и прелюбопытныя „турица рогатая и медвѣдица косматая".... Слушая музыку этого акта, чувствуешь поэзію дѣвственнаго лѣса и вспоминаешь „Илью" Алексѣя Толстого:

„Снова вѣетъ воли дикой
На него просторъ.
И смолой, и земляникой
Пахнетъ темный боръ"....

Отчего „Рогнѣда", опера, при всѣхъ отдѣльныхъ красотахъ, страдающая, въ качествѣ художественнаго цѣлаго, большими недостатками, имѣла успѣхъ безпримѣрный въ лѣтописяхъ русской оперы,—это хорошо объяснено слѣдующими словами Ник. Финдейзена (см. названную біографію Сѣрова, стр. 128):

„Что „Рогнѣда" имѣла крупный успѣхъ среди публики и большинства тогдашней музыкальной критики (за исключеніемъ кружка молодой русской школы и другихъ, болѣе спокойно и справедливо мыслившихъ нашихъ музыкантовъ), это вполнѣ понятно. Опера пришлась вполнѣ къ уровню публики того времени, какъ это случилось у насъ до того съ „Аскольдовой могилой" Верстовскаго въ Москвѣ, а заграницей случалось и случается со многими излюбленными или полузабытыми, за исключеніемъ ихъ жизненнаго срока, операми. Такіе періоды, но не эпохи, знакомы исторіи музыки: въ Вѣнѣ, послѣ оперъ Моцарта и Вебера, крупный успѣхъ имѣютъ Крейтцеръ или Маршнеръ; въ Парижѣ,

послѣ Глюка и Мейербера, „Фаустъ" Гуно надолго затмѣваетъ всѣ остальныя произведенія французскаго репертуара; въ наше время, послѣ музыкальныхъ драмъ Вагнера, европейскій успѣхъ имѣютъ Леонкавалло и Масканьи. Точно также „Рогнѣда", своимъ блескомъ, пышностью и пестротой, своимъ ложнымъ, никому до того неизвѣстнымъ древнимъ Кіевомъ и фантастическими христіанами (не далеко ушедшими отъ подобныхъ же въ „Аскольдовой могилѣ" Верстовскаго), также явилась впору тогдашнему настроенію и художественному вкусу публики, принявшей ее съ восторгомъ, который лишь постепенно, въ теченіе нынѣ (1899 г.) 34-хъ лѣтняго существованія оперы, сталъ охлаждаться, какъ то и слѣдовало ожидать. Но обвинять публику и артистовъ, горячо и съ любовью относившихся къ оперѣ Сѣрова, нельзя—тѣмъ болѣе, что въ то время „Рогнѣда" затронула самый жизненный вопросъ русской оперы — необходимость самостоятельнаго существованія и развитія отечественной оперы и закрытія тогдашней итальянской оперы, приносившей русскому оперному дѣлу едва-ли не явный вредъ. И въ этой борьбѣ съ итальянскимъ сладкоголосымъ пѣніемъ русская опера „Рогнѣда"—въ смыслѣ успѣха въ высшихъ сферахъ и у театральнаго міра—поспособствовала одержать довольно крупную побѣду. Тѣмъ не менѣе, слабыя стороны оперы и въ то время начали открываться, и на нихъ указывала не только часть печати, но даже и публика, что̀ показываетъ юмористическое двустишіе, циркулировавшее въ тогдашнихъ музыкальныхъ кружкахъ, которое указывало на нелѣпое и нелогичное развитіе драмы „Рогнѣды" ,гдѣ въ теченіе цѣлой оперы говорятъ объ Олавѣ, отыскиваютъ ее и не могутъ найти:

„Но гдѣ твоя Олава?—
Спроси у Ростислава!"

Дѣйствительно, въ чрезмѣрномъ восхваленіи „Рогнѣды" Ѳ. М. Толстымъ нельзя не видѣть и того уровня, на которомъ находилась тогдашняя петербургская музыкальная критика, за малымъ исключеніемъ провозгласившая, что „Рогнѣда" составитъ новую эпоху въ исторіи русской оперы."

Теперь о третьей и послѣдней оперѣ Сѣрова.

Весною 1867 г., послѣ долгихъ мечтаній о цѣломъ рядѣ новыхъ оперъ, Сѣровъ остановился, наконецъ, на драмѣ А. Н. Островскаго „Не такъ живи, какъ хочется". Немедленно написалъ онъ о своемъ намѣреніи А. Н. Островскому, прося его передѣлать драму въ оперное либретто. Драматургъ любезно согласился и, получивъ письмо Сѣрова съ подробными указаніями требованій, предъявляемыхъ композиторомъ къ оперному либретто, доставилъ весь первый актъ и отрывки второго. У Сѣрова работа закипѣла; Островскій, въ свой чередъ, быстро окончилъ свое пятиактное либретто,

окрещенное Сѣровымъ: „Вражья сила“ (выраженіе, заимствованное изъ либретто 4-го акта). Но на самомъ главномъ, 4-мъ актѣ, либреттистъ и композиторъ разошлись. Островскій, со смѣлостью истиннаго драматурга, не задумался въ сцену масляничнаго разгула внести фантастическій элементъ: настоящихъ бѣсовъ, съ хвостами и рогами, замѣшавшихся среди „ряженыхъ“ русскаго карнавала (причемъ Еремка обратился въ демоническую личность, вродѣ Каспара въ „Фрейшицѣ“, полу-дьявола въ зипунѣ); но Сѣровъ заробѣлъ, не чувствуя въ своемъ талантѣ элементовъ романтизма и фантастики, и просилъ измѣнить 4-й актъ. Островскій, чувствуя художественныя достоинства своего либретто, пренебрежительно отмалчивался на письма Сѣрова, изнывавшаго въ ожиданіи отвѣта. Работа композитора надолго, до 1870 г., остановилась; либретто дописалъ „художникъ-варваръ кистью сонной“—нѣкто П. И. Калашниковъ. Въ октябрѣ 1870 г. Сѣровъ закончилъ 4-й актъ и сдѣлалъ наброски для 5-го. 21 января 1871 г. Сѣровъ скоропостижно скончался, а вдова В. С. Сѣрова поручила написать 5-й актъ оперы (4 акта которой уже были сданы въ дирекцію), по замѣткамъ композитора, и оркестровать его Н. Ѳ. Соловьеву [1]). Опера была исполнена впервые уже по смерти композитора, на сценѣ маріинскаго театра въ С.-Петербургѣ, въ бенефисъ капельмейстера Э. Ф. Направника, 19 апрѣля 1871 г., въ слѣдующемъ составѣ: Илья—Васильевъ 1, Петръ—Кондратьевъ, Даша — Платонова, Агафонъ — Булаховъ, Степанида—Горбунова, Афимья—Шредеръ, Спиридоновна Леонова, Груня — Лавровская, Вася — Васильевъ 2-й, Еремка—Саріотти, Купецъ—Петровъ, Стрѣлецъ—Петровъ, Стрѣльчиха—Зубынина, Вожакъ медвѣдя—Соболевъ, Бражники—Булаховъ и Матвѣевъ. Народничество въ 1871 г. было еще преобладающимъ вѣяніемъ въ русскомъ искусствѣ, и простонародный складъ либретто и музыки „Вражьей силы“ публикѣ очень понравился; особенный успѣхъ имѣли „масляница“ 4-го акта, а также роли и партіи Спиридоновны и Еремки. Также и эта опера Сѣрова стала репертуарною.

Своего всеобъемлющаго идеала Сѣровъ думалъ на сей разъ достигнуть, строя всю оперу на короткихъ, мозаичныхъ отрывкахъ на темы народныхъ пѣсенъ.... но, при отсутствіи техники Глинки въ обработкѣ этихъ пѣсенъ и при пренебреженіи „лейтмотивомъ“ и „лейтмотивнымъ контрапунктомъ“, какъ средствомъ соединенія звука съ словомъ и симфонической темы съ опредѣленною идеею, Сѣрову и на этотъ разъ не удалось примирить непримиримое, хотя бы на нѣкоторое время. „Вражья сила“ не могла создать шко-

1) Который, кромѣ того, инструментовалъ вступленіе къ оперѣ, кромѣ adagio, и арію Петра 1-го акта, начиная съ „мѣсто на пень Петро“ до конца.

лы и традиціи, оставаясь все же, въ деталяхъ, интересною „народническою“ оперою.

Съ большою симпатіею отзывается о „Вражьей силѣ“ профессоръ Л. Саккетти (въ статьѣ 1880 г.: „Замѣтка о „Вражьей силѣ“ Сѣрова“, напечатанной въ сборникѣ статей Л. Саккетти: „Изъ области эстетики и музыки“. С.-Петербургъ, 1896 г.)—какъ о музыкальной, такъ и драматической сторонѣ оперы.

О музыкѣ „Вражьей силы“ Л. Саккетти пишетъ:

„Лучшія достоинства музыкальной стороны этой оперы заключаются въ весьма удачной музыкальной обработкѣ тѣхъ именно ситуацій, въ которыхъ сама дѣйствительность ввела элементъ музыкальный. Напримѣръ, въ первомъ дѣйствіи, Илья, соблюдая православный обрядъ, проситъ, передъ наступленіемъ великаго поста, прощенія у своихъ родственниковъ. Въ это время раздается колокольный звонъ, который изображенъ въ оркестрѣ поразительно вѣрно самымъ простымъ аккордомъ, повторяющимся безъ всякихъ прикрасъ, на подобіе заунывнаго благовѣста. Весьма характерна пѣсня пьянаго Васи („Эхъ, востоскуйся, возгорюйся“), выдержанная въ народномъ колоритѣ, весьма простая, даже безъ сопровожденія. Бойкимъ весельемъ проникнута музыка второго дѣйствія (сцены на постояломъ дворѣ), въ которомъ Спиридоновна, Еремка и Груня потѣшаютъ проѣзжихъ купцовъ. Въ третьемъ дѣйствіи весьма граціозенъ хоръ веселыхъ дѣвушекъ, пришедшихъ провѣдать Груню („Я не знаю, какъ мнѣ съ милымъ помириться“). Въ четвертомъ дѣйствіи, когда на сценѣ масляничная гулянка, оркестръ весьма удачно имитируетъ народной музыкѣ. Хотя выбранные инструменты намѣренно звучатъ весьма рѣзко, но характеръ музыки вполнѣ гармонируетъ съ тѣмъ, что происходитъ на сценѣ....

Итакъ, самыя удачныя, по музыкѣ, мѣста—тѣ, въ которыхъ сама ситуація ввела элементъ музыкальный, что дало возможность композитору подражать дѣйствительности. Однако, именно въ увлеченіи реализмомъ и упрекаютъ Сѣрова многіе голоса публики. Говорятъ, что реализмъ во „Вражьей силѣ“, воспроизводя площадныя сцены, оскорбляетъ эстетическое чувство, что этотъ реализмъ, доведенный до крайности, граничитъ съ банальностью. Упрекъ этотъ не основателенъ: реализмъ „Вражьей силы“ вездѣ опоэтизированъ присутствіемъ глубокаго драматизма, и этотъ драматизмъ, благодаря сопоставленнымъ и контрастирующимъ съ нимъ площаднымъ сценамъ, является тѣмъ сильнѣе оттѣненнымъ. Для доказательства можно привести не мало примѣровъ. Уличный хоръ на слова: „Какъ у нашего двора пріукатана гора“ былъ бы весьма тривіаленъ, но онъ сопоставленъ съ мрачною аріею набожнаго Ильи, вслѣдствіе чего лишь служитъ для болѣе рѣзкаго оттѣнка выраженнаго въ ней ас-

кетизма. Пѣніе Еремки на слова: „Ты, купецъ, со мною лучше не бранись“ было бы весьма банально, еслибъ не контрастировало съ состояніемъ духа оскорбленнаго Груней Петра, къ которому именно Еремка и обращается. Пѣсня Еремки и бражниковъ: „Какъ пошелъ нашъ козелъ“ была бы совершенно невозможна на сценѣ большой оперы, предназначенной для публики образованной, еслибъ эта самая пѣсня не имѣла совсѣмъ иного смысла въ устахъ Петра, который, повторяя: „все козлятинки просилъ“, при мрачныхъ звукахъ оркестра, обнаруживаетъ, гдѣ бродитъ его преступная мысль.... [1]) Наконецъ, сцена масляницы была бы весьма похожа на нѣчто балаганное; но при этомъ разгульномъ сбродѣ разыгрывается ужасная сцена столкновенія Петра съ Груней, пріѣхавшей повеселиться съ своимъ женихомъ Васей; при этомъ сбродѣ Петръ долженъ былъ услышать насмѣшку отъ любимой женщины!“

Не даромъ три акта опернаго либретто „Вражья сила“ были написаны Островскимъ; драматическое значеніе этого либретто превосходитъ значеніе заурядного опернаго текста. Л. Саккетти имѣетъ основаніе восхищаться драматизмомъ „Вражьей силы“, говоря о немъ слѣдующее:

„Драматизмъ, проникающій всю оперу, присутствующій, какъ видно изъ предыдущаго, въ самыхъ площадныхъ сценахъ и банальныхъ ситуаціяхъ, представляетъ главное достоинство оперы. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ особеннаго вниманія личность Петра, которая въ либретто оперы получила весьма важное измѣненіе. Въ пьесѣ Островскаго „Не такъ живи, какъ хочется“, изъ которой заимствованъ сюжетъ оперы „Вражья сила“, Петръ только замышляетъ убить свою жену, но, въ поискахъ за нею, онъ заходитъ на рѣку и едва не попадаетъ въ прорубь; испуганный опасностью, которая едва не погубила его, нераскаяннаго грѣшника, онъ рѣшается измѣнить свою буйную жизнь. Безспорно, близкая опасность смерти могла сильно повліять на Петра—особенно, при громадной силѣ религіознаго элемента въ умахъ русскихъ 18-го вѣка, ко времени котораго относится содержаніе пьесы; но врядъ ли эта случайность могла заставить Петра забыть Груню совсѣмъ и снова полюбить немилую жену. А конецъ пьесы Островскаго заставляетъ предполагать именно это. Трудно предположить, что широкая, разгульная натура Петра могла бы удовлетвориться узкою и тихою жизнью у домашняго очага.

Такой характеръ, какъ у Петра, ищетъ исхода въ крайностяхъ. Ему двѣ дороги: или совершить преступленіе для удовлетворенія своей страсти, или впасть въ аскетизмъ для искупленія своей грѣховной жизни. Поэтому нельзя не со-

---

1) Намекъ на намѣреніе Петра убить ничѣмъ неповинную жену свою, Дашу.

гласиться съ Сѣровымъ, который, подготовивъ въ Петрѣ крайнее озлобленіе противъ жены, какъ помѣхи его счастью съ Груней, какъ противъ его позора передъ толпой, приводитъ своего героя къ преступленію, и это преступленіе Петръ совершаетъ въ надеждѣ, соединившись съ милой, вырваться изъ ненавистной ему среды и отдаться жизни, полной отваги и раздолья, на привольныхъ берегахъ Волги. Мысль объ этомъ привольномъ житьѣ съ Груней и выводитъ Петра изъ колебаній и заставляетъ его рѣшиться покончить съ женой, со всѣмъ ненавистнымъ прошлымъ.... [1]).

Переработка личности Петра у Сѣрова измѣняетъ самую идею произведенія, которая и придаетъ „Вражьей силѣ" интересъ громадный. Идея оперы состоитъ въ томъ, что преступленіе явилось результатомъ противорѣчія между страстью и идущимъ ей наперекоръ нравственнымъ закономъ. „Вражья сила" нетолько производитъ сильное впечатлѣніе, но и наводитъ на размышленія, тѣмъ болѣе, что затрогиваетъ одинъ изъ жгучихъ общественныхъ вопросовъ.... Вотъ причина ея успѣха."

Не соглашаясь съ Л. Саккетти въ томъ, что допущенныя Сѣровымъ измѣненія въ текстѣ Островскаго усиливаютъ интересъ оперы „Вражья сила" сравнительно съ пьесою „Не такъ живи, какъ хочется" (ибо торжество нравственнаго закона у Островскаго настолько полно, что упраздняетъ соціальную сторону брачнаго вопроса: для такого идеалиста, какъ Петръ въ пьесѣ Островскаго, бракъ, въ концѣ концовъ, достаточно хорошъ и въ его несовершенной соціальной формѣ единобрачія безъ права развода,—т. е. идея Островскаго „громаднѣе" сѣровской), я тѣмъ не менѣе согласенъ въ общей оцѣнкѣ роли Петра, сдѣланной почтеннымъ профессоромъ. Петръ въ „Вражьей силѣ", несомнѣнно, одинъ изъ интереснѣйшихъ оперныхъ персонажей на сценѣ русской оперы. Въ особенности согласятся со мною петербургскіе меломаны, видѣвшіе и слышавшіе, въ 80-хъ годахъ 19-го вѣка, въ роли и партіи Петра, г. Прянишникова!

Сложной и загадочной индивидуальности Сѣрова, какъ человѣка и музыканта, Чайковскій посвятилъ въ 1878 г. интересныя строки, которыми я и заканчиваю краткую характеристику оперной дѣятельности Сѣрова [2]):

„Я съ величайшимъ наслажденіемъ прочиталъ книжки „Русской Старины" (съ письмами Сѣрова).... Не правда ли,

---

1) Есть данныя предполагать, что Сѣровъ разошелся съ Островскимъ не только изъ-за фантастики 4-го акта оперы, но и изъ-за идеализма 5-го акта. Островскій проектировалъ кончить либретто такъ же, какъ свою пьесу „Не такъ живи, какъ хочется": торжествомъ нравственной, божеской силы надъ грубою „вражьею" силою страсти. Но Сѣровъ, повидимому, заробѣлъ передъ этимъ идеализмомъ такъ же, какъ передъ романтизмомъ драматурга.... Съ указаніемъ Л. Саккетти на преимущество развязки либретто, сравнительно съ финаломъ пьесы Островскаго, я не согласенъ. (В. Ч.).

2) М. Чайковскій. „Жизнь П. И. Чайковскаго"; томъ II, стр. 128.

что письма Сѣрова полны интереса? —Для меня тѣмъ болѣе, такъ какъ эпоха, къ которой относятся эти письма, мнѣ очень памятна.

Какъ разъ въ то время, какъ ставилась „Юдиѳь“, я познакомился съ Сѣровымъ и присутствовалъ на многихъ репетиціяхъ этой оперы. Она приводила меня тогда въ восторгъ и Сѣровъ казался мнѣ человѣкомъ геніальнымъ. Впослѣдствіи я очень разочаровался въ немъ и не только какъ въ человѣкѣ, но и какъ въ композиторѣ. Какъ человѣкъ, онъ никогда не былъ мнѣ симпатичнымъ. Его мелочное самолюбіе, его самообожаніе, проявлявшееся въ формахъ въ высшей степени наивныхъ, казались мнѣ очень отталкивающими и непостижимыми въ человѣкѣ, столь даровитомъ и столь умномъ. А уменъ онъ былъ замѣчательно, не смотря на всю мелочность самолюбія. Это, во всякомъ случаѣ, была личность очень интересная. До 43 лѣтъ онъ не написалъ ничего; пытался сочинять, увлекался собой, потомъ падалъ духомъ и чего-то выжидалъ. Наконецъ, послѣ 25-ти лѣтняго колебанія, онъ принялся за „Юдиѳь“—и удивилъ всѣхъ. Отъ него ожидали скучной, бездарной, съ претензіей на широкій стиль, оперы; думали, что человѣкъ, до такого поздняго возраста ни разу не заявившій себя композиторомъ, не можетъ обладать талантомъ—и ошиблись. 43-лѣтній новичокъ предсталъ передъ публикой и передъ петербургскимъ музыкальнымъ міромъ съ оперой, во всѣхъ отношеніяхъ прекрасной и нигдѣ не дававшей чувствовать, что она—первое сочиненіе автора.... Въ этой оперѣ масса достоинствъ. Она необыкновенно тепло написана и, мѣстами, достигаетъ большой высоты настроенія и силы. Она имѣла порядочный успѣхъ въ публикѣ и огромный—въ музыкальныхъ кружкахъ, особенно между молодежью. Сѣровъ, цѣлую жизнь прозябавшій въ неизвѣстности и боровшійся съ нуждою, вдругъ преобразился въ героя дня, въ кумира нѣкоторыхъ музыкальныхъ кружковъ, въ знаменитость.

Этотъ неожиданный успѣхъ вскружилъ ему голову. Онъ увѣровалъ въ свою геніальность. Замѣчательна наивность, съ которой онъ выхваляетъ себя въ своихъ письмахъ, удивляется своему небывало оригинальному стилю, красотѣ своихъ мелодій. Между тѣмъ оказалось, что Сѣровъ, хотя и даровитый человѣкъ, но не первостатейный талантъ. Его вторая опера, „Рогнѣда“, уже не есть прочувствованное и выстраданное произведеніе. Въ ней онъ, видимо, гоняется за эффектами, впадаетъ иногда въ пошлость и банальность („пѣснь дурака“) и, посредствомъ грубыхъ, матеріальныхъ эффектовъ, старается угодить райку. Это тѣмъ болѣе странно, что, въ качествѣ яраго вагнериста, онъ печатно поноситъ

Мейербера за его эффектоманію и вульгарность стиля. „Вражья сила“ еще слабѣе [1]).

Такимъ образомъ, въ результатѣ, Сѣровъ представляетъ небывалое и очень интересное явленіе въ исторіи музыки. Композиторъ, дебютирующій въ 43 года оперою очень высокаго достоинства, сразу посредствомъ ея достигающій высокаго положенія въ сферѣ музыки, потомъ, тотчасъ же, стремительно клонящійся къ упадку—это очень любопытное явленіе. Если же взять его многочисленныя критическія статьи и прослѣдить, до какой степени его теорія не согласовалась съ его практикой, т. е. до чего онъ писалъ музыку въ духѣ діаметрально-противуположномъ его критикѣ, то интересъ еще усугубляется.

„Я распространился о Сѣровѣ,—продолжаетъ П. И. Чайковскій,—потому, что, по поводу прочитанныхъ писемъ его, я цѣлый день думаю о немъ и вспоминаю его. Вспоминаю то высокомѣріе, съ коимъ онъ ко мнѣ относился и какъ я желалъ тогда, что бы онъ призналъ во мнѣ способности. Вспоминаю, какъ этотъ талантливый, очень умный и универсально образованный человѣкъ имѣлъ слабость никого не признавать, кромѣ себя, какъ онъ завидовалъ успѣхамъ другихъ, какъ онъ ненавидѣлъ всѣхъ, кто пользовался успѣхомъ и извѣстностью въ его искусствѣ, какъ онъ поддавался часто самымъ мелкимъ эгоистическимъ побужденіямъ. Съ другой стороны, какъ хочется ему простить это — ради всего, что онъ перестрадалъ до тѣхъ поръ, пока успѣхъ не выручилъ его изъ нищеты, неизвѣстности, приниженнаго положенія. И все это онъ переносилъ съ мужествомъ и твердостью, ради любви къ искусству. Онъ могъ бы, по рожденію, воспитанію и связямъ, сдѣлать блестящую карьеру на службѣ, но музыка взяла верхъ.... Какъ больно мнѣ было читать въ его письмахъ его жалобы на то, что въ средѣ семейства (а именно со стороны отца [2]) онъ не только не встрѣчалъ поддержку, одобреніе, но—насмѣшки, недовѣріе, враждебность къ его попыткамъ выйти изъ торной чиновничьей тропинки на тернистый путь русскаго артиста.... Господи, какая загадка человѣкъ! Есть надъ чѣмъ призадуматься!“.

То, надъ чѣмъ „есть призадуматься“, та „загадка“ въ Сѣровѣ, о которой говоритъ Чайковскій—это, конечно, ширина вагнеровской тенденціи, стремленіе Сѣрова примирить „слово и звукъ“, оперу мелодическую и оперу декламаціон-

---

1) Впослѣдствіи, въ 1887 г., П. И. Чайковскій писалъ о „Вражьей силѣ“ въ своемъ дневникѣ: „Игралъ „Вражью силу“. Какое-то почти отвратительное музыкальное безобразіе, и вмѣстѣ съ тѣмъ—талантъ, чутье, воображеніе. По правдѣ сказать, всего этого въ Сѣровѣ безконечно больше, чѣмъ въ пресловутой „могучей кучкѣ“. Но у этихъ („кучкистовъ“) за то—порядочность, стремленіе быть изящными,—однимъ словомъ, внѣшнее благообразіе.“ (М. Чайковскій. „Жизнь П. И. Чайковскаго“. Томъ III, стр. 165).

2) Говаривавшаго, по поводу пренебреженія Сѣровымъ чиновничьей карьерой ради музыкальнаго призванія: „Умрешь въ кабакѣ на соломѣ!“

ную, стремленіе, тѣмъ болѣе трогательное, что оно не сопровождалось изъ ряда вонъ выходящею талантливостью и композиторскою ученостью и техникою. Въ этомъ стремленіи, однако, одновременно—и сила, и слабость Сѣрова, и, въ результатѣ—право на особое уваженіе со стороны потомства. „Люблю того, кто любитъ невозможность!“ говоритъ Фаусту 2-й части трагедіи Гете одна богиня. Сѣровъ достоинъ такой любви, ибо онъ всѣмъ сердцемъ лелѣялъ идею о примиреніи двухъ исконныхъ теченій оперы, по существу непримиримыхъ, то есть любилъ прекрасную невозможность!...

Списокъ русскихъ и иностранныхъ композиторовъ отчетнаго періода, писавшихъ и ставившихъ оперы на императорскихъ сценахъ (частныхъ театровъ тогда еще не было) невеликъ. Независимо отъ причины, указанной во 2-й главѣ этого сочиненія (постепенное отдѣленіе оперы отъ водевиля), немногочисленность фамилій этого списка зависитъ еще отъ одного особаго и препротивнаго обстоятельства, вызывающаго даже въ самомъ спокойномъ историкѣ русской оперы чувство брезгливости и отвращенія. Это обстоятельство—директорство А. М. Гедеонова въ императорскихъ оперныхъ театрахъ отчетнаго періода.

Времена директорства А. М. Гедеонова для русской оперы были весьма печальны. Вотъ что пишетъ по этому поводу Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ (вып. 3, стр. 97):

„Послѣ постановки оперы „Русланъ и Людмила“, государь императоръ Николай Павловичъ, получивъ нѣкоторое бо̀льшее уже довѣріе къ русскимъ композиторамъ, не разъ выражалъ директору императорскихъ театровъ Александру Михайловичу Гедеонову свое желаніе, чтобы не было стѣсненія этимъ авторамъ въ постановкѣ ихъ твореній на сцену—но, конечно, съ предварительнымъ одобреніемъ знатоковъ. Г. Гедеоновъ не могъ, конечно, ослушаться воли государя; но такъ какъ, по личнымъ наклонностямъ и по своимъ дилеттантическимъ воззрѣніямъ, онъ всетаки въ душѣ своей менѣе чѣмъ только мало сочувствовалъ русскимъ произведеніямъ, то онъ и воспользовался придаточной оговоркой и составилъ нѣчто въ родѣ музыкальнаго при театрѣ ареопага, т. е. онъ передавалъ представляемыя сочиненія на судъ своихъ капельмейстеровъ, а именно: гг. Карла Альбрехта (дирижера русской оперы [1]), Луи Маурера (дирижера французскаго театра; см. выше, во 2-й главѣ этого сочиненія) и Виктора Кажинскаго (дирижера александринскаго театра; см. ниже), родомъ поляка. Эти господа, музыкально-ученаго достоинства которыхъ я ни малѣйше не отрицаю, были, однакоже, болѣе извѣстны какъ педантическіе при-

1) Засвидѣтельствовавшаго свою бездарность при исполненіи (впервые) „Руслана“ (см. выше).

верженцы господствовавшаго тогда въ Германіи рутиннаго формализма въ музыкальномъ искусствѣ, и потому не очень-то сочувствовали юной русской музѣ, явно желавшей встать на собственныя свои ноги. Сами же по себѣ они оказывались весьма любезными, даже сердечными людьми, которые всегда готовы были сдѣлать пріятное своимъ добрымъ знакомымъ и, конечно, отдавали имъ болѣе или менѣе предпочтеніе передъ незнакомыми. Поэтому не мудрено, что, въ теченіе десяти лѣтъ существованія этого негласнаго ареопага при дирекціи императорскихъ театровъ (съ 1845 до 1855 гг.), появилось на русской оперной нашей сценѣ весьма немного новыхъ произведеній петербургскихъ композиторовъ.“

Послѣ этой необходимой оговорки, я приступаю къ самому списку композиторовъ (кромѣ Глинки, Даргомыжскаго и Сѣрова) отчетнаго періода, писавшихъ свои оперы на русскія оригинальныя либретто.

Арнольдъ, Юрій Карловичъ, сынъ чиновника-счетовода (автора книгъ и брошюръ по финансовымъ вопросамъ) родился 1 ноября 1811 г. въ Петербургѣ, въ семьѣ полунѣмецкой, полурусской. Воспитаніе получилъ нѣмецкое — сначала заграницею въ Дрезденѣ, потомъ въ Россіи, въ дерптской гимназіи и дерптскомъ университетѣ, гдѣ воспитывался на стипендію императора Николая I (отецъ Арнольда былъ хорошъ съ графомъ Канкринымъ и ладилъ съ нѣмецкою придворною партіею). Университета Арнольдъ не кончилъ: на него такъ подѣйствовало въ 1831 г. воззваніе лифляндскаго губернатора къ студентамъ, желающимъ итти на усмиреніе польскаго возстанія, что онъ пошелъ въ военную службу, стоялъ подъ Варшавою при штурмѣ ея, выслужилъ ор. Георгія и въ 1835 г. вышелъ въ отставку. Обладая хорошими музыкальными способностями (въ дѣтствѣ пѣніе Арнольда слышалъ Гуммель, пріѣзжавшій въ 1817 г. въ Петербургъ и похваливщій музыкальныя способности Арнольда), Арнольдъ сталъ понемногу приналегать на музыку и компонировать кое-какъ, безъ систематическаго изученія теоріи композиціи; на эти композиціи обратилъ вниманіе теоретикъ Іоганъ Леопольдъ Фуксъ (по русски: Иванъ Ивановичъ Фуксъ), жившій въ 30-хъ гг. въ С.-Петербургѣ и согласился давать уроки Арнольду, съ 1835 г., по гармоніи; контрапункту Арнольда училъ Гунке. Въ 1839 г. с.-петербургское филармоническое общество объявило конкурсъ на музыку къ тексту баллады Жуковскаго „Свѣтлана“; условіемъ конкурса было поставлено, что сочиненія должны быть представлены „природными русскими“. Баллада Арнольда была признана достойною преміи, но, тѣмъ не менѣе, дирекція филармоническаго общества постановила: исключить балладу изъ числа состязавшихся композицій, „поелику какъ фамилія, такъ и отчество композитора указываютъ на не-

коренное русское его происхожденіе.“ Тогда-то Арнольдъ и обратился къ „Третьему отдѣленію“ съ курьезнымъ ходатайствомъ признать его кореннымъ русскимъ, ибо онъ православный и родился въ Россіи; ходатайство это было уважено, отъ преміи Арнольдъ отказался [1]), но настоялъ объ опубликованіи инцидента и въ 1840 г. напечаталъ свою „Свѣтлану“ съ приписью: „подъ девизомъ In Deo spes mea признанная достойною преміи Санктъ-Петербургскимъ Филармоническимъ Обществомъ“. Подобная же исторія разыгралась, по какой-то странной ироніи судьбы, съ Арнольдомъ и въ Германіи. Въ 1855 г. онъ прочелъ въ берлинскихъ газетахъ публикацію о конкурсѣ, по случаю 600-й годовщины основанія города Кенигсберга, на лучшую историческую драму изъ прошлаго этого послѣдняго города; владѣя нѣмецкимъ языкомъ еще лучше, чѣмъ русскимъ, Арнольдъ написалъ эту драму („Andreas Brunau“); она была, какъ и „Свѣтлана“, признана достойною преміи, но послѣдней все-таки Арнольду не выдали—какъ русскому!... Арнольдъ написалъ, кромѣ нѣсколькихъ романсовъ и увертюръ („Борисъ Годуновъ“ и „Ночь на Ивана Купала“), небольшую оперу-водевиль „Кладъ или за Богомъ молитва, а за царемъ служба не пропадаетъ“ (шла въ Александринскомъ театрѣ) и большую оперу „Послѣдній день Помпеи“ (кажется, не окончена; на сцену поставлена не была). Въ періодъ отъ 40-хъ до начала 60-хъ гг. Арнольдъ занимался музыкальною критикою (въ „Библіотекѣ для чтенія“, „Пантеонѣ“, „Сѣверной пчелѣ“ и „Сынѣ отечества“). Съ 1863 г. по 1870 г. пробылъ за границею, въ Германіи, откуда былъ вызванъ въ Россію, на каѳедру контрапункта въ московской консерваторіи. Но и тутъ злая судьба подшутила надъ нимъ: опять „по усамъ текло, да въ ротъ не попало“; каѳедру Арнольду не дали, но, по распоряженію великой княгини Елены Павловны, изловчились дать ему званіе профессора (безъ каѳедры)! Съ 1870 до 1894 г. Арнольдъ проживалъ въ Москвѣ, гдѣ имѣлъ собственную музыкальную школу, существовавшую десять лѣтъ. Къ этому времени относятся его извѣстные труды по гармонизаціи древне-русскаго церковнаго пѣнія и народной пѣсни. Арнольдъ неоднократно читалъ публичныя лекціи по исторіи музыки въ Россіи и заграницею. Съ 1894 жилъ въ Петербургѣ, гдѣ давалъ уроки пѣнія (написалъ „теорію постановки голоса“, С.-Петербургъ, 1898 г.). Въ 1892—93 гг. изданы въ Москвѣ три выпуска любопытнѣйшихъ „Воспоминаній“ Арнольда, вполнѣ оправдывающихъ свой эпиграфъ: „Кто путешествіе свершилъ, тому есть что повѣдать“. Трудное и долгое путешествіе своей жизни Арнольдъ кончилъ почти 87 лѣтъ: умеръ онъ 8 іюля 1898 г., близъ Симферополя, въ мѣстечкѣ Каракашъ.

1) Впрочемъ никому другому она и не была присуждена.

Какъ видно изъ „Воспоминаній“, знаменитые современники и добрые знакомые Арнольда, Глинка, Даргомыжскій и Сѣровъ, относились къ нему, какъ къ композитору, свысока и отрицали за нимъ если не музыкальный талантъ, то музыкальную оригинальность. Судить объ Арнольдѣ, какъ оперномъ композиторѣ, однако, можно только съ чужихъ словъ: его опера-водевиль „Кладъ“, поставленная 20 или 21 января 1853 г., въ 1859 г. сгорѣла (какъ тутъ не вспомнить ироническую поговорку: „везетъ, какъ утопленнику!“).... Вотъ любопытныя странички изъ „Воспоминаній“ Арнольда о его „Кладѣ“:

„Нѣкто Ник. Ег. Дѣльфинъ, секретарь концеляріи придворной егермейстерской конторы, написалъ нѣчто въ родѣ картины изъ народнаго быта въ водевильномъ жанрѣ, подъ названіемъ: „Кладъ или за Богомъ молитва, за царемъ служба не пропадаютъ“, да и поднесъ свое произведеніе министру императорскаго двора, который и приказалъ дирекціи театровъ непремѣнно принять и поставить эту пьесу. Это было лѣтомъ 1852-го года. Дирекція же театровъ, повинуясь приказанію г. министра, объявила, однако же, автору, что онъ самъ долженъ заботиться о пріисканіи композитора для написанія музыки на безчисленные куплеты, которыми г. Дѣльфинъ изукрасилъ свою мелодраму. Вотъ тутъ общій нашъ знакомый, докторъ А. А. Берндтъ и рекомендовалъ меня почтеннѣйшему автору. Вмѣсто „водевиля“, однако же, вышло у меня нѣчто въ родѣ „оперы съ діалогомъ“, ибо, гдѣ только у г. Дѣльфина явились послѣдованія куплетовъ въ устахъ разныхъ лицъ—тамъ, не смотря на разный ритмъ отдѣльныхъ строфъ, написалъ я дуэты, тріо и большіе ансамбли. Г. авторъ сначало-было возставалъ противъ этого „нарушенія его интенціи“, но такъ какъ я оказался еще упрямѣе его, и такъ какъ другія лица ему растолковали, что такъ несравненно лучше, то онъ угомонился. Въ ноябрѣ мѣсяцѣ 1852 г. музыка была готова и представлена. Для исполненія назначенъ былъ водевильный персоналъ! Насилу выхлопоталъ я дозволеніе участвовать тѣмъ гг. членамъ большой русской оперы, которые сами согласны принимать на себя этотъ трудъ, безъ притязанія на обычно-прибавочное разовое вознагражденіе. Изъ личной ко мнѣ дружбы согласились, однако же, всѣ, съ О. А. Петровымъ во главѣ; участвовали еще гг. Леоновъ, Васильевъ 2-й (теноръ), Гулакъ-Артемовскій и Гумбинъ. Но М. М. Степановой и А. Я. Петровой г. директоръ Гедеоновъ-таки не разрѣшилъ участвовать. Изъ водевильныхъ же пѣвицъ Н. В. Самойлова не захотѣла взять на себя „слишкомъ невыдающуюся“ роль. Главная сопранная партія была поручена г-жѣ Ивановой (исполнительницѣ роли „Наины“ въ оперѣ „Русланъ и Людмила“)

и она-то оказалась „перломъ“ между прочимъ женскимъ персоналомъ.

Первое представленіе было 20-го или 21-го января 1853 г. Нѣсколько нумеровъ были, по требованію публики, повторены, а именно: „Разсказъ Сидорки“ (г. Леоновъ); дуэтъ старосты и приказчика“ (гг. Гумбинъ и Артемовскій); аріи инвалида (г. Петровъ); „ссора“ (большой ансамбль съ хоромъ, въ которомъ участвовали гг. Леоновъ, Гумбинъ, Артемовскій и Петровъ); дуэтъ Маши и Ивана (г-жа Иванова и Васильевъ 2-й) и хоръ съ хороводной пляской: „Какъ у нашихъ у воротъ“ (варіаціи для оркестра). Когда занавѣсъ окончательно была опущена, начали вызывать „автора“. Тогда въ директорской ложѣ явился г. Дѐльфинъ; но публика даже и времени ему не дала раскланиваться, а тотчасъ закричала: „Нѣтъ! нѣтъ! Не автора, а композитора! Арнольда! Арнольда!“ Тогда я вышелъ. Вызывали меня до трехъ разъ. Г. Дѐльфинъ разсердился и на второе представленіе не явился. А на этотъ второй разъ, кромѣ показанныхъ уже выше нумеровъ, было потребовано къ повторенію еще тріо 2-го дѣйствія (г-жа Иванова, г. Михайловъ 2-й и альтистка). Меня же вызывали: послѣ увертюры, послѣ „ссоры“ (финалъ 1-го дѣйствія) и по окончаніи оперы. Вдругъ О. А. Петровъ, къ которому я пришелъ благодарить за поддержку меня, сообщилъ мнѣ, что опера снята съ репертуара. Я, конечно, тотчасъ поспѣшилъ въ дирекцію, гдѣ я услышалъ слѣдующее. На другой день послѣ 1-го представленія г. Дѐльфинъ явился къ начальнику по репертуарной части и объявилъ, что онъ беретъ представленную имъ пьесу назадъ, а потому проситъ болѣе не давать ея. На это ему было отвѣчено, что, по правиламъ, пьеса, маломальски благосклонно принятая публикою, должна безпремѣнно быть хоть разъ повторена. Затѣмъ секретарь началъ уговаривать его, но г. авторъ все твердилъ одно и то же: „Не хочу, да не хочу! Пускай распѣваютъ музыку Арнольда, но не пользуясь моимъ (Дѐльфина) текстомъ и пьесою!“ Нечего было дѣлать. Оперу мою сняли съ репертуара; предъ дирекціею офиціальнымъ собственникомъ пьесы явился вѣдь не я, а г. Дельфинъ.

Тогда я началъ самъ переработывать либретто, которое у меня вышло въ двухъ дѣйствіяхъ и было названо: „Ночь подъ Ивана Купала“. Партитура же моя и оркестровые голоса оставались-таки въ библіотекѣ маріинскаго театра. Въ 1855-мъ году, наконецъ, окончилъ я либретто и передалъ его лично мнѣ знакомому, тогдашнему начальнику репертуарной части, П. Ст. Өедорову. Постановка оперы все откладывалась, какъ оно дѣлывалось при А. М. Гедеоновѣ со всѣми русскими операми; а въ 1859-мъ году сгорѣлъ Маріинскій театръ со всѣми своими библіотеками, а съ ними и партитуры двухъ моихъ оперъ и три нѣмецкія драмы

мои. Отъ моихъ оперъ уцѣлѣли нѣсколько лишь нумеровъ и увертюры въ арранжировкѣ для фортепіано. Увертюру къ оперѣ „Ночь подъ Ивана Купала“ я въ таковой арранжировкѣ вновь инструментовалъ въ 1865-мъ году, и, въ этомъ видѣ, она, чрезъ 25 лѣтъ, была исполнена въ Павловскѣ, 15-го іюня 1890 года.“

Артемовскій, Семенъ Степановичъ, талантливый пѣвецъ (басъ-баритонъ) петербургской итальянской и русской оперы въ 1842—64 гг. (отличный Русланъ въ оперѣ Глинки). Учился пѣнію въ Италіи; по происхожденію — малороссъ. Его „Запорожецъ за Дунаемъ“, въ трехъ актахъ, впервые шелъ 14 апрѣля 1863 г. [1]) въ с.-петербургскомъ маріинскомъ театрѣ; непритязательная и пѣвучая музыка, въ духѣ малороссійской народной пѣсни, донынѣ обезпечиваетъ за оперою нѣкоторый успѣхъ на небольшихъ частныхъ оперныхъ сценахъ.

Полный заголовокъ этой оперы: „Запорожецъ за Дунаемъ. Оригинальная малороссійская опера въ трехъ дѣйствіяхъ съ хорами и танцами; текстъ и музыка С. Артемовскаго.“ Опера состоитъ изъ небольшихъ романсовъ и пѣсенокъ въ народно-малороссійскомъ духѣ, изъ которыхъ нѣкоторые стали, въ свою очередь, народными (напримѣръ, пѣсня Оксаны „Ой казала мені мати“ съ припѣвомъ: „Ой, мамо, мамо, мамо“). Хорики самые незамысловатые. Есть два дуэта для сопрано (Одарки) и баса-буффо (Ивана) въ духѣ итальянской комической оперы (бранчивая скороговорка, сообразно тексту ссорящейся супружеской четы); есть любовный дуэтъ для тенора (Андрея) и сопрано (Оксаны) — въ ритмахъ мелодической мазурки, въ польско-малороссійскомъ народномъ духѣ, и недурная каватина Султана для баритона, итальянскаго пошиба: „Отрадно сердцу здѣсь“ — съ эффектною энгармоническою модуляціею къ концу — изъ мягкаго Des-dur въ блестящій A-dur, — модуляціею тѣмъ болѣе умѣстною, что она сотвѣтствуетъ словамъ („Здѣсь рай, святая здѣсь природа“—Des-dur, и „Но царскій жребій нашъ иной“—въ A-dur). Кончается опера весьма примитивнымъ квинтетомъ въ два аккорда (тоники и доминанты) и очень простенькою „молитвою“ для соло съ хоромъ: „Владико неба и землі“, написаннаго въ совершенно неумѣстной куплетной формѣ. При всемъ томъ—изобиліе танцевъ („черноморскій казакъ“, „запорожскій казакъ“, „козачекъ“ и т. д.), нелѣпое сословное двуязычіе (Султанъ и нѣкій „иманъ“ поютъ по русски, остальные персонажи — малороссійскіе простолюдины — по малороссійски) и полное отсутствіе „мѣстнаго колорита“ въ характеристикѣ „турокъ“.... По своему времени, все это было, однако, ново и интересно, и слово „оригинальная“ (малорос-

1) А по Риману (изд. Юргенсона)—25 мая 1863 г.; дата эта сомнительна: едвали только 25 мая въ 1863 г. оканчивался оперный сезонъ!

сійская опера), поставленное въ заголовкѣ, вѣроятно, вполнѣ выражало мнѣніе современниковъ Артемовскаго объ этомъ произведеніи 1860-хъ годовъ, по фактурѣ не достигающемъ даже уровня техники Верстовскаго.

„Ранѣе „Запорожца“ Артемовскій написалъ музыку къ пьесѣ „Украинская свадьба“ (1851 г.), о которой Сѣровъ въ томъ же году писалъ [1]):

„Помня, что г. Артемовскій родомъ изъ Малороссіи и непремѣнно отлично-хорошо знакомъ съ напѣвами и всѣмъ бытомъ поэтической своей родины, мы ожидали большого наслажденія отъ такой занимательной (по заглавію) картинки нравовъ, какъ „Украинская свадьба“. Надежды наши не сбылись. Все дѣло — въ подражаніи польскому балету „Крестьянская свадьба“, который имѣлъ въ Петербургѣ большой успѣхъ. Также какъ и польскій оригиналъ, „Украинская свадьба“ — не больше, какъ дивертисментъ, составленный изъ разныхъ малороссійскихъ плясокъ (весьма похожихъ на польскія). исполняемыхъ подъ хоровыя пѣсни. Говорятъ, что въ Варшавѣ и балетъ, о которомъ мы упомянули, исполняется подъ хоровое пѣніе; это, вѣроятно, и дало г. Артемовскому мысль составить такую интермедію. Кромѣ хоровъ и плясокъ, г. Артемовскій помѣстилъ въ свою интермедію и пѣніе отдѣльныхъ лицъ: невѣсты и запорожца-бандуриста. Но оба эти соло, какъ намъ показалось, весьма незначительны въ музыкальномъ отношеніи, тогда какъ на бѣдность украинскихъ напѣвовъ нельзя пожаловаться.“

Афанасьевъ, Николай Яковлевичъ, скрипачъ-виртуозъ и инструментальный композиторъ (авторъ перваго, по времени, русскаго струннаго квартета „Волга“, премированнаго въ 1860 г. на конкурсѣ императорскаго русскаго музыкальнаго общества), род. въ 1821 г. въ Тобольскѣ, умеръ 22 мая 1898 г. въ С.-Петербургѣ. Съ 1838 г. былъ 1-мъ скрипачомъ въ оркестрѣ императорской московской оперы, съ 1841 г. — дирижеромъ въ московской частной оперѣ Шевелева, съ 1850 г. — 1-мъ скрипачемъ въ с.-петербургской итальянской оперѣ. Въ 1850-хъ гг. сдѣлалъ концертное турнэ по Европѣ. Кромѣ преміи за квартетъ „Волга“, взялъ премію на конкурсѣ того же общества, за кантату на слова Пушкина „Пиръ Петра Великаго“. Въ 1896 г. пожертвовалъ с.-петербургской консерваторіи 53,600 руб., на стипендіи (скрипачамъ). Его опера „Аммалатъ-бекъ“ (либретто Вельтмана, на сюжетъ Марлинскаго), впервые представленная на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра, 23 ноября 1870 г., не имѣла успѣха. Имъ же написаны неисполнявшіяся и неизданныя оперы: „Стенька Разинъ“, „Кузнецъ Вакула“ и „Тарасъ Бульба“.

1) „Критическія статьи“, томъ I, стр. 52.

17 апрѣля 1867 г., на русскомъ „историческомъ" концертѣ, данномъ въ С.-Петербургѣ хоромъ и оркестромъ русской оперы подъ управленіемъ А. Г. Рубинштейна, исполнялись, между прочимъ, танцы изъ „Аммалатъ-бека". Сѣровъ ихъ похвалилъ въ слѣдующихъ выраженіяхъ [1]): „Должно съ полнымъ радушіемъ привѣтствовать оперу Н. Афанасьева „Аммалатъ-бекъ", судя по очень удачнымъ татарскимъ танцамъ съ хоромъ.... Тутъ есть намеки на глинкинскую „лезгинку". (Отъ этого уже уйти никому изъ композиторовъ „Кавказа" нельзя. Восточная плясовая музыка въ своемъ характерѣ нѣсколько однообразна, и если однажды уловлена геніальнымъ композиторомъ вполнѣ удачно—сходство съ нимъ будетъ неизбѣжно.) Но у г. Афанасьева въ этихъ танцахъ есть много своего, своеобразнаго и весьма хорошаго и по мысли, и по красивой, хотя и не сложной, оркестровкѣ."

Бернардъ или Бернаръ, Матвѣй Ивановичъ, піанистъ, композиторъ, музыкальный издатель и нотопродавецъ, родился въ курляндской губерніи въ 1794 г., умеръ въ С.-Петербургѣ 27 апрѣля 1871 г. Ученикъ Фильда; музыкальную дѣятельность свою началъ въ Москвѣ, капельмейстеромъ оркестра гр. Потоцкаго, а въ Петербургъ перебрался въ 1822 г. Въ 1829 г. основалъ въ Петербургѣ музыкально-издательскую фирму и нотную торговлю, а съ 1840 г. издавалъ ежемѣсячный нотный журналъ „Нувеллистъ", донынѣ (1903 г.) существующій. Въ 1845 г. была поставлена его опера: „Ольга-сирота или дочь изгнанника". Объ этой оперѣ и ея композиторѣ Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (вып. 3-й, стр. 100) говоритъ-слѣдующее: „М. И. Бернаръ (собственно то Бернгардъ) былъ уроженецъ г. Митавы (сынъ еврейскаго купца) и получилъ свое образованіе, если не ошибаюсь, въ митавской гимназіи. Позже былъ онъ домашнимъ фортепіаннымъ учителемъ у одного богатаго помѣщика. Въ 20-хъ годахъ поселился онъ въ Петербургѣ и основалъ тамъ извѣстную, и понынѣ еще существующую, музыкально-торговую фирму его имени. Въ тоже время издавалъ онъ музыкальный журналъ „Нувеллистъ", а также нѣсколько тетрадей первоначальныхъ этюдовъ и сборниковъ разныхъ оперныхъ мелодій и русскихъ пѣсенъ, которые назначались для начинающихъ „маленькихъ піанистовъ", почему эти сборники и носили общее назланіе: „L'enfant-pianiste". Эти пьески изобличали знакомство съ первой литературой и умѣніе арранжировать довольно опрятно и грамотно подобныя легкія мелодіи. Совершенно тому соотвѣтствующій характеръ выказался и въ созданной имъ оперѣ: это былъ плодъ забавы не совсѣмъ бездаровитаго меломана,

1) „Критическія статьи", IV, 1746.

пожелавшаго испробовать свои композиторскія силы также и на поприщѣ оперы, въ смыслѣ сборника гладко и сладко распѣваемыхъ монологовъ и діалоговъ."

Вильбоа, Константинъ Петровичъ, родился 17 мая 1817 г. въ Петербургѣ; учился во 2-мъ с.-петербургскомъ кадетскомъ корпусѣ, откуда выпущенъ былъ въ 1837 г. въ гвардейскую артиллерію. Впослѣдствіи служилъ при военно-учебномъ комитетѣ, былъ регентомъ пѣвчихъ, собиралъ, согласно правительственной командировкѣ, народныя пѣсни и былъ преподавателемъ музыки. Въ 1876 г. переѣхалъ въ Варшаву, гдѣ поступилъ на службу по артиллерійскому вѣдомству. Умеръ скоропостижно, въ крайней бѣдности. послѣ долгой трудовой и скитальческой жизни, 30 іюня 1882 г. въ Варшавѣ. Его опера „Наташа или волжскіе разбойники" (либретто Куликова) была поставлена въ Москвѣ, въ октябрѣ 1861 г., въ бенефисъ Семеновой, а потомъ (въ 1863 г.) въ Петербургѣ, въ бенефисъ Леоновой. Опера написана съ уровнемъ фактуры и музыкальнаго націонализма à la Верстовскій. Естественно, что, послѣ оперъ Глинки, „Наташа" не могла имѣть успѣха и вскорѣ сошла съ репертуара; хоры изъ „Наташи" („То не ласточки" и др.), однако, поются донынѣ съ охотою различными русскими любительскими хоровыми обществами. Никогда не исполнялись двѣ оконченныхъ въ рукописи оперы Вильбоа: „Тарасъ Бульба" и „Цыганка". Вильбоа, между прочимъ, аранжировалъ для фортепіано оперы Глинки „Жизнь за царя" и „Русланъ и Людмила"; вторую изъ этихъ аранжировокъ хвалилъ Сѣровъ [1]), находя, что „Вильбоа, какъ и въ переложеніи оперы „Жизнь за царя", исполнилъ свое дѣло съ большимъ толкомъ, мѣстами отлично-хорошо".

Князь Вяземскій (можетъ быть, Петръ Андреевичъ, извѣстный поэтъ и пріятель А. С. Пушкина, род. въ Москвѣ въ 1792 г., ум. въ Баденъ-Баденѣ въ 1878 г.)—композиторъ дилеттантской оперы „Чародѣй", промелькнувшей на оперной сценѣ отчетнаго періода и быстро канувшей въ Лету.

Дютшъ, Оттонъ Ивановичъ, родился въ 1827 г. въ Копенгагенѣ, гдѣ его отецъ былъ учителемъ музыки; образованіе получилъ въ лейпцигской консерваторіи, гдѣ изучалъ композицію у Мендельсона. Окончивъ въ 1847 г. консерваторію и безуспѣшно поискавъ счастья во Франціи и Италіи, Дютшъ въ 1848 г. пріѣхалъ, въ качествѣ виртуоза, въ Россію. Сначала и здѣсь ему не повезло: судьба закинула его капельмейстеромъ Кабардинскаго полка въ глухой уголъ Кавказа, а затѣмъ онъ сталъ капельмейстеромъ садоваго увеселительнаго заведенія въ С.-Петербургѣ. Случай помогъ Дютшу: онъ получилъ въ 1851 г. заказъ отъ императорскихъ театровъ на музы-

1) „Критическія статьи", I, 523.

ку къ пьесѣ Кукольника „Деньщикъ“, а въ 1852 г. заказъ на музыку къ „Русской свадьбѣ“ Сухонина. Музыка понравилась и въ 1852 г. Дютшъ былъ приглашенъ въ императорскіе театры вторымъ капельмейстеромъ, а также сталъ репетиторомъ хоровъ петербургской итальянской оперы. Его опера „Кроатка или соперницы“ (либретто Куликова) впервые шла 9 декабря 1860 г. на оперной сценѣ маріинскаго театра въ Петербургѣ. Въ 1862 г. Дютшъ былъ приглашенъ профессоромъ въ петербургскую консерваторію. Неудачи рано разстроили здоровье Дютша; онъ поѣхалъ лѣчиться заграницу и умеръ въ Франкфуртѣ на Майнѣ, въ 1863 г.— Въ „Кроаткѣ“ виденъ недюжинный талантъ, образованный, изобрѣтательный и оригинальный. Не удержавшись въ репертуарѣ императорскихъ оперъ, „Кроатка“ стала достояніемъ частныхъ русскихъ оперныхъ сценъ конца XIX вѣка.

Слѣдуетъ упомянуть еще о музыкѣ Дютша къ слѣдующимъ опереткамъ и пьесамъ. Въ 1856 г. на сценѣ Александровскаго театра въ С.-Петербургѣ шла оперетка Дютша „Узкіе башмаки“; кромѣ того имъ написана была нѣмецкая оперетка „Im Dorfe“ и музыка къ комедіи „Деньги“ Сухонина (1856 г.) и водевилю „Разставанье“ (1859 г.).

Въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ (вып. 3-й, стр. 105) Ю. Арнольдъ отзывается о „Кроаткѣ“ слѣдующимъ образомъ: „Сочиненіе это вполнѣ носитъ характеръ нѣмецкой школы и къ тому же, въ спеціальности,—манеры сказаннаго учителя-автора (т. е. характеръ мендельсоновской манеры): тотъ же строгій формализмъ въ обработкѣ и тотъ же гладкій, ласкательный лиризмъ, какіе характеризуютъ созданія Мендельсона,—до того, что даже большая часть мотивовъ, такъ и напоминали оригиналы подражаній“. Это не совсѣмъ такъ. Въ аріяхъ „Кроатки“ (напримѣръ, въ наиболѣе извѣстномъ романсѣ для меццо-сопрано: „Что жизнь для насъ“), кромѣ мендельсоновской пѣвучести, есть и вспышки драматическаго à la Мейерберъ темперамента, а въ венгерскихъ хорахъ оперы есть своеобразный венгерскій націонализмъ, находящій музыкально-техническое примѣненіе въ синкопированномъ ритмѣ и въ особой минорной, т. н. венгерской и цыганской гаммѣ, лежащей въ строеніи мелодіи [1]). Опера Кроатка была возобновлена въ 1881 г. въ С.-Петербургѣ и шла подъ управленіемъ Дютша-сына (Георгія Оттоновича) на сценѣ „музыкально-драматическаго кружка“ съ хорошимъ успѣхомъ.

Музыкально-комическаго дарованія у О. И. Дютша не было и въ музыкѣ къ опереткѣ „Узкіе башмаки“ онъ некстати высказалъ излишнюю серьезность. Сѣровъ въ 1856 г. писалъ по этому случаю [2]):

1) Обыкновенная минорная гармоническая гамма съ повышенной на полутонъ квартою (слѣдовательно, въ гаммѣ c-moll, вмѣсто f—fis).

2) „Критическія статьи“, I, 456.

„Сюжетъ сельскій, наивный—а въ оркестрѣ безпрестанно ревутъ три тромбона, да еще, кажется, съ офиклеидою. Оно и кстати!... Прибавьте къ этому, что г. Дютчъ (sic!) не ограничился инструментовкою, пригодною для серьезныхъ драматическихъ размаховъ. Во всемъ поворотѣ своей „оперетки", въ самыхъ рисункахъ мелодическихъ онъ какъ будто забылъ, кто у него на сценѣ—забылъ, что тутъ дѣло идетъ только о башмакахъ, которые жмутъ ногу молодой крестьянкѣ. Самую прелюдію онъ написалъ такую унылую, такую трагическую, какъ будто, послѣ поднятія занавѣса, передъ нами будутъ гробницы, катакомбы, яды, кинжалы!... Вся музыка этой оперетки обличаетъ большую техническую опытность композитора въ дѣлѣ музыкальнаго сочиненія (особенно финалъ очень хорошо разработанъ) и стремленіе подражать мелодическимъ оборотамъ отчасти Мендельсона, отчасти новѣйшихъ итальянцевъ. Но оригинальности, свѣжести мыслей не замѣтно, а дисгармонія, о которой я говорилъ, въ самой музыкѣ и въ ея оркестровкѣ, окончательно портитъ все дѣло."

Возможно, что замѣченная Сѣровымъ „дисгармонія" между веселымъ сюжетомъ оперетки и унылою музыкою имѣла автобіографическія основанія: жизнь Дютша складывалась такъ, что ему было не до опереточнаго веселья!

Кажинскій, Викторъ М.; родился 18 декабря 1812 г. въ Вильнѣ, умеръ въ 1870 г. Ученикъ Іосифа Эльснера въ Варшавѣ (учителя Монюшка); полякъ по происхожденію. Въ Вильнѣ въ 1840 г. шла его опера „Фенелла" (на польское либретто); въ Варшавѣ и Вильнѣ въ 1842 г. опера „Вѣчный жидъ". Въ 1843 г. Кажинскій переселился въ Петербургъ, откуда вмѣстѣ съ А. Ф. Львовымъ совершилъ музыкально-образовательное путешествіе по Германіи. Въ 1845 г. Кажинскій получилъ мѣсто капельмейстера александринскаго театра въ С.-Петербургѣ. Кромѣ оперы на русское либретто „Мужъ и жена" (1848 г.), имѣвшей слабый успѣхъ, Кажинскій написалъ музыку къ различнымъ пьесамъ, исполнявшимся на александринскомъ театрѣ и много другихъ музыкальныхъ композицій; между прочимъ, исполнялъ оркестровыя переложенія фортепіанныхъ пьесъ Бетховена, сдѣланныя Сѣровымъ. Написалъ „Исторію итальянской оперы" (С.-Петербургъ, 1851 г.). Кажинскій былъ прекраснымъ піанистомъ; Глинка любилъ послушать Шопена въ его исполненіи и поболтать о музыкѣ. Его оперы не возвышались надъ уровнемъ дилеттантизма и были позабыты уже современниками. Кажинскій былъ членомъ „совѣщательнаго комитета" изъ капельмейстеровъ при врагѣ Глинки, А. М. Гедеоновѣ.

Кашперовъ, Владиміръ Никитичъ (родился въ Симбирскѣ въ 1827 г., умеръ 26 іюня 1894 г. въ селѣ Романцевѣ, можайскаго уѣзда, московской губерніи), профессоръ

московской консерваторіи; ученикъ знаменитаго Дена. Уже въ 1850 г. написалъ оперу „Цыганы“ по Пушкину, на либретто Н. Огарева. У Дена учился контрапункту въ 1856 г., тогда же, въ Берлинѣ, сблизился съ Глинкою (во второй пріѣздъ послѣдняго) и былъ однимъ изъ немногихъ лицъ, присутствовавшихъ на берлинскихъ похоронахъ Глинки. Изъ Берлина отправился въ Италію, гдѣ изучалъ пѣніе. Въ Миланѣ, въ 1859 г., шла его опера на итальянское либретто: „Марія Тюдоръ“. Ему еще принадлежатъ оперы: „Ріэнци“ (1863 г., на итальянское либретто, шла во Флоренціи), „Консуэло“ (также на итальянское либретто; шла въ Венеціи) и двѣ оперы на русскія либретто: „Гроза“ и „Тарасъ Бульба“. „Гроза“, на сюжетъ драмы Островскаго, шла въ 1867 г. въ С.-Петербургѣ; „Тарасъ Бульба“ шелъ въ Москвѣ въ 1893 г. (безъ успѣха). Кашперовъ извѣстенъ, какъ авторъ „Грозы“—оперы, которая не удовлетворяетъ повышеннымъ, послѣ Глинки, требованіямъ музыкальнаго націонализма, но, съ обще-европейской точки зрѣнія, представляетъ собою недурную, хотя и заурядную, оперу мелодическаго (на итальянскій ладъ) пошиба.

О „Ріэнци“ Кашперова Сѣровъ въ 1863 г. [1]) отозвался съ ѣдкостью вагнеріанца, ослѣпленнаго „итальянцемъ“ (какимъ былъ, въ музыкальномъ отношеніи, Кашперовъ): „Одинъ миланскій маэстро изъ русскихъ (!—восклицательный знакъ Сѣрова), синьоръ Кашперовъ, недавно взялъ текстъ Вагнера въ „Ріэнци“ для своей оперы, торжественно въ Миланѣ [2]) провалившейся. Дерзость, отзывающаяся чѣмъ-то даже абиссинскимъ!“ [3]).

Въ статьѣ Сѣрова, посвященной „Грозѣ“ Кашперова („Критическія статьи“, III, 1827 стр. и слѣд.) гораздо больше настоящей „грозы“, чѣмъ въ музыкѣ Кашперова! Привожу слѣдующую выписку разгнѣваннаго критика, мечущаго громы и молніи:

„Композиторскій арсеналъ г. Кашперова размѣровъ самыхъ скромныхъ—а онъ взялся за сюжетъ сильно-драматическій.

Образцами для себя весь вѣкъ онъ выбиралъ оперы итальянскихъ мастеровъ, преимущественно — Доницетти и его школы, принимая ихъ фактуру, ихъ формулы за „неизмѣнныя правила“ оперного стиля,—и потомъ вздумалъ „этотъ свой идеалъ“ приложить къ сюжету Островскаго, къ драмѣ русской, приволжской, гдѣ всякая строка текста, всякая ситуація требовала своихъ русскихъ, новыхъ!

И рабское подражаніе „Жизни за царя“ (во что ударился также г. Вильбоа) тутъ бы не вывезло,—а всякій малѣйшій

1) „Критическія статьи“, III, 1407.
2) Сѣровъ ошибся: во Флоренціи.
3) Намекъ на бездарнаго музыканта-дилетанта Лазарева, прозваннаго „абиссинскимъ маэстро“ (Лазаревъ хвасталъ тѣмъ, что былъ въ Абиссиніи).

итальянизмъ тутъ ровно такъ же кстати, какъ бурлацкая пѣсня среди оперы „Лукреція Борджіа"!...

Г. Кашперовъ, по своему идеалу, и не вдавался въ такія соображенія. Онъ принадлежитъ къ категоріи композиторовъ „наивныхъ"; для него опера — собраніе вокальныхъ пьесъ и пьесокъ à la Donizetti et Pacini, съ аккомпаниментомъ и оркестра à la Donizetti et Pacini, — а либретто существуетъ для того, чтобы чѣмъ-нибудь мотивировать аріи, дуэты и проч. для примадонны, контральта, тенора и баритона, также нѣсколько хоровъ.... Что А. Н. Островскій одно изъ лучшихъ своихъ созданій отдалъ на службу такому идеалу оперы, это уже его личное дѣло; но что изъ оперы съ такимъ идеаломъ не могло выйти ничего, кромѣ профанаціи этого сюжета—опять дѣло ясное.

Развѣ это не профанація, что русская мечтательница Катерина свои свѣтлыя, дѣтскія впечатлѣнія, навѣянныя русскою религіозною жизнью, высказываетъ въ видѣ итальянскихъ кабалетъ и фіоритуръ (да вдобавокъ еще и неловкихъ для голоса, и некрасивыхъ для слуха)? Развѣ это не профанація. что русскіе любовники свою сцену въ приволжскомъ оврагѣ — сцену, которую либреттистъ скрасилъ еще участіемъ пѣсни бурлаковъ на разсвѣтѣ — ведутъ въ формахъ избитой итальянщины, съ примѣсью французской изнѣженности изъ ночной сцены въ „Фаустѣ" Гуно? Развѣ это не профанація, что изъ характеровъ драмы, уже значительно обезличенныхъ либреттистомъ, не осталось ничего и никого, кромѣ (и то отчасти) Варвары и Кудряша?" и т. д.

Неуспѣхъ „Тараса Бульбы" Кашперова объясняется тѣмъ же пренебреженіемъ къ музыкальному націонализму, какое обнаружено въ „Грозѣ". Кашперовъ слишкомъ старосвѣтскій человѣкъ въ своей музыкѣ, принадлежащей, по всему складу, къ до-глинкинскому періоду исторіи русской оперы.

Кюи, Цезарь Антоновичъ—см. 4-ю главу этого сочиненія.

Львовъ, Алексѣй Федоровичъ; сынъ Федора Петровича Львова, директора придворной пѣвческой капеллы послѣ Бортнянскаго, впослѣдствіи—сенаторъ, гофмейстеръ императорскаго двора и директоръ придворной пѣвческой капеллы; авторъ русскаго національнаго гимна „Боже, царя храни" (1833 г.), извѣстный скрипачъ и церковный композиторъ (гармонизаторъ и редакторъ пѣснопѣній годичнаго православнаго обихода). Род. 25 мая 1798 г. въ Ревелѣ, умеръ 16 декабря 1870 г. въ имѣніи своей дочери, Романе, близъ Ковно. Первоначальное музыкальное образованіе получилъ дома. Окончивъ въ 1818 г. корпусъ инженеровъ путей сообщенія, служилъ въ военныхъ поселеніяхъ графа Аракчеева и затѣмъ сталъ завѣдывать дѣлами императорской Главной Квартиры. „Гимнъ" приблизилъ Львова ко двору.

Въ 1837 г. Львовъ былъ назначенъ (послѣ своего отца) директоромъ придворной пѣвческой капеллы; занималъ онъ эту должность до 1861 г.; былъ очень дѣятельнымъ директоромъ капеллы: редактировалъ „полный кругъ простого нотнаго пѣнія на 4 голоса", заключающій въ себѣ православныя службы цѣлаго года, и учредилъ въ 1839 г. „инструментальные классы", существовавшіе по 1845 г. и возобновленные въ 1856 г. Сочинилъ три оперы, шедшихъ на русскихъ имп. сценахъ: „Біанка и Гвальтеро" (шла въ Дрезденѣ въ 1844 г., а въ С.-Петербургѣ 28 января 1845 г.), „Ундина" (шла 8 сентября 1848 г.) и „Староста Борисъ или русскій мужичекъ и французскіе мародеры (шла 19 апрѣля 1854 г.). Изъ нихъ „Біанка" шла въ Дрезденѣ и въ Россіи на итальянскомъ языкѣ (въ Петербургѣ—съ участіемъ Рубини и Тамбурини). „Ундина" (либретто гр. Соллогуба) шла уже по русски. „Староста"—оперетка на историческій сюжетъ, изъ отечественной войны 1812 года. Львовъ написалъ важную для теоріи русской музыки брошюру: „О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ" (С.-Петербургъ, 1858 г.). Къ концу жизни оглохъ. Львовъ, какъ оперный композиторъ, находился всецѣло подъ вліяніемъ оперы старо-итальянской, Беллини, Доницетти, Россини, и старо-нѣмецкой (симпатіи его не шли, впрочемъ, дальше Моцарта: Львовъ не любилъ и не понималъ Бетховена [1]). Неудивительно, что, послѣ „Жизни за царя" и „Руслана", оперы Львова не могли удержаться въ репертуарѣ русской оперы и успѣхъ имѣли незначительный.

Львовъ культивировалъ старую квартетную музыку на своихъ вечерахъ, на которыхъ присутствовали самъ императоръ Николай I, члены царствующаго дома и вся придворная аристократія. Въ исполненіи оркестровыхъ нумеровъ на этихъ вечерахъ участвовали синьора Фреццолини, Рубини, Тамбурини и другіе итальянскіе артисты; оркестръ былъ императорскій, а дирижировалъ самъ Львовъ [2]). Объ игрѣ Львова на скрипкѣ въ 1842 г. Арнольдъ въ „Воспоминаніяхъ" (вып. 3, стр. 67) говоритъ: „Онъ игралъ одно изъ своихъ собственныхъ сочиненій, и игралъ, какъ настоящій первостепенный скрипачъ; я былъ восхищенъ, и по правдѣ, откровенно сказать, болѣе его исполненіемъ, нежели его сочиненіями".... Личность Львова Арнольдъ („Воспоминанія", вып. 3, стр. 68) описываетъ такъ: „Алексѣй Федоровичъ былъ средняго роста и довольно статнаго сложенія; въ пріемахъ его выказывался человѣкъ военный и вмѣстѣ съ тѣмъ придворный. Лицо у него было нѣсколько сухощаво и смугло-матоваго цвѣта, а волосы, усы и небольшія бакен-

---

1) См. его біографію, написанную Н. Ф.—„Рус. Муз. Газета" 1895 г., №№ 7 и 8, стр. 455.

2) Съ этимъ оркестромъ Львовъ устраивалъ и благотворительные симфоническіе концерты въ 1840-хъ и 1850-хъ гг., въ свое время очень популярные въ С.-Петербургѣ.

барды черныя (волосы носилъ онъ короткіе и причесанные по военной формѣ и подстригалъ также усы и бакенбарды). Черты этого лица были довольно правильныя, но въ нихъ выражалась нѣкоторая суровая строгость. Въ обхожденіи, впрочемъ, онъ былъ крайне вѣжливъ и даже любезенъ, а тѣмъ, съ кѣмъ онъ ближе былъ знакомъ, умѣлъ онъ даже выказывать нѣкоторую сердечную теплоту. Онъ былъ весьма образованъ и много начитанъ, а съ музыкальной наукой очень основательно знакомъ."

Кромѣ названныхъ трехъ оперныхъ произведеній, Львову приписываются оперы или оперетки „Варвара" и „Эмма" (объ „Эммѣ" упоминаетъ въ своихъ „воспоминаніяхъ" Арнольдъ).

Сѣровъ указываетъ на то, что въ „Ундинѣ" Львова „интегральную часть" составлялъ балетъ.

Направникъ, Эдуардъ Францовичъ—см. 4-ю главу этого сочиненія.

Рубинштейнъ, Антонъ Григорьевичъ началъ въ отчетномъ періодѣ свою оперную дѣятельность операми „Куликовская битва" (1852 г.) и „Ѳомушка-дурачекъ" (1853 г.); о немъ и о нихъ см. слѣдующую, четвертую главу этого сочиненія.

Струйскій, Дмитрій Юрьевичъ, авторъ оперы „Параша-сибирячка", поставленной въ 1845 г. въ С.-Петербургѣ, по выбору ея О. А. Петровымъ въ собственный бенефисъ. Былъ музыкальнымъ критикомъ въ нѣсколькихъ журналахъ и газетахъ 1829—1840-хъ гг.; писалъ подъ псевдонимомъ „Трилунный". Писалъ и печаталъ также свои стихотворенія.

Вотъ что сообщаетъ о Струйскомъ Ю. Арнольдъ, въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (вып. 2-й, стр. 181): „Это былъ очень милый, любезный человѣкъ, многоначитанный и одаренный не малымъ поэтическимъ и музыкальнымъ талантомъ, но полному и нормальному развитію котораго мѣшало отсутствіе фундаментальнаго, систематическаго критеріума, непослѣдовательно собраннаго въ разное время и изъ разныхъ источниковъ, умственнаго и научнаго матеріала. Доказательствомъ того, что сужденіе мое (по крайней мѣрѣ приблизительно) вѣрное — служитъ то, что Струйскій къ концу 40-хъ годовъ впалъ въ помѣшательство, для лѣченія отъ котораго онъ былъ отвезенъ своимъ братомъ въ Парижъ, въ домъ умалишенныхъ, гдѣ и умеръ года черезъ два. Мозгъ его не въ силахъ былъ вынести этотъ напоръ огромной массы не приведенныхъ въ должный порядокъ разнородныхъ идей и фантазій, въ которыхъ часто являлась грандіозность воззрѣній, перемѣшанная съ мелочностью, а иногда даже и съ невѣжествомъ въ самыхъ элементахъ познаній. У насъ на Руси такимъ-то образомъ частехонько таланты погибаютъ!... Вслѣдствіе того, въ сочиненіяхъ Струй-

скаго выказывалось смѣшеніе разнородныхъ стилей, подражаніе манерѣ извѣстныхъ образцовъ, доходившее иногда до прямого напоминанія объ источникѣ идеи; а въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ ему хотѣлось быть самостоятельнымъ, вышеупомянутое отсутствіе критеріума, не давъ ему находить соотвѣтственную форму для зародившейся невзначай, иногда даже дѣйствительно грандіозной, идеи, приводило его всегда лишь къ несообразнымъ съ самымъ искусствомъ причудливостямъ. Это не столько выразилось въ одноактной съ эпилогомъ оперѣ его „Наташа-сибирячка" [1]), сколько въ неоконченной (кажется) большой музыкальной драмѣ „Колизей". Но повторяю: не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что въ Струйскомъ существовалъ природный, весьма достоуважаемый, композиторскій талантъ." — Упомянемъ, кстати, что „Парашу-сибирячку" выбралъ для своего бенефиса О. А. Петровъ — прямое указаніе на то, что опера не была лишена достоинствъ.

Толстой, Өеофилъ Матвѣевичъ; извѣстный русскій музыкальный критикъ (псевдонимъ: „Ростиславъ"; род. 1809 г. скон. въ 1881 г.); музыкальное образованіе получилъ заграницею. Въ 1835 г. итальянская оперная труппа въ Петербургѣ исполняла его двухъ-актную оперу „Birichino di Parigi" (Le Gamin de Paris); ранѣе, въ 1832 г., эта опера шла въ Неаполѣ. 25 апрѣля 1846 г. шла, уже по русски, его одноактная „Свѣтлана" (либретто Жуковскаго; не слѣдуетъ смѣшивать съ двухъ-актною „Свѣтланою" Кавоса, шедшею въ Петербургѣ же, 29 декабря 1822 г.). Оперы Толстого быстро сошли съ репертуара; съ 1850 г. онъ вполнѣ отдался музыкальной критикѣ.

Музыкальные фельетоны „Ростислава" появлялись въ „Сѣверной пчелѣ" (съ 1852 г.), въ „С.-Петербургскихъ вѣдомостяхъ" (съ 1855 г.); опять въ „Сѣверной пчелѣ" (съ 1863 г.) и (до 1876 г.) въ „Journal de St.-Pétersbourg". Какъ литераторъ, онъ написалъ романы и повѣсти: „Капитанъ Тольди", „Три возраста" и др., въ которыхъ проявилъ себя послѣдователемъ Марлинскаго; въ 1860-хъ гг. написалъ публицистическій романъ „Болѣзни воли". Сочувственное отношеніе Ростислава къ операмъ Сѣрова много содѣйствовало ихъ популяризаціи.

Какъ композиторъ, Толстой не возвышается надъ дилетантскимъ уровнемъ музыкальнаго письма итальяномановъ Львова, Кашперова и т. п.

Чайковскій, Петръ Ильичъ началъ свою оперную дѣятельность въ отчетномъ періодѣ (постановкою въ 1869 г. въ Москвѣ оперы „Воевода"); о немъ см. въ четвертой главѣ этого сочиненія.

---

1) Ю. Арнольдъ хотѣлъ сказать: „Параша-сибирячка".

Шель или баронъ **Фитингофъ-Шель,** Борисъ Александровичъ началъ свою оперную дѣятельность въ отчетномъ періодѣ (постановкою въ 1859 г. оперы „Мазепа"); о немъ см. въ четвертой главѣ этого сочиненія.

Перехожу теперь къ списку русскихъ и инородческихъ композиторовъ отчетнаго періода, писавшихъ оперы на иностранныя либретто.

Даргомыжскій, Александръ Сергѣевичъ (какъ авторъ „Эсмеральды"). Когда Даргомыжскій изучилъ теорію композиціи по тетрадкамъ Дена, предоставленнымъ ему Глинкою (было это послѣ 1836 г. и колоссальнаго успѣха „Жизни за царя"), галломанія, которою страдало въ то время русское высшее общество, натолкнула композитора на мысль объ оперѣ на французское либретто. По совѣту Жуковскаго, Даргомыжскій выбралъ сюжетомъ романъ Виктора Гюго „Соборъ парижской богоматери" (Notre Dame de Paris), переработанный самимъ Гюго въ либретто „Эсмеральда" для одной французской композиторши, Луизы Бертэнъ. Работалъ Даргомыжскій по традиціямъ Мейербера, Галеви и Россини, произведенія которыхъ тогда только начали появляться на сценѣ парижской „Grand-opéra"; „Жизнь за царя" вліянія на музыку Даргомыжскаго тогда еще не обнаружила. „Музыка не важная, часто пошлая, какъ то бываетъ у Галеви и Мейербера",—писалъ впослѣдствіи самъ Даргомыжскій о своей „Эсмеральдѣ". Въ 1839 г. опера была окончена и либретто ея переведено на русскій языкъ (Даргомыжскій писалъ музыку на французскій оригиналъ!) и въ этомъ видѣ опера была сдана въ театральную дирекцію, гдѣ и залежалась до 1847 г., когда была поставлена въ Москвѣ (въ 1853 г.—въ Петербургѣ). Вотъ что пишетъ объ этой оперѣ Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (вып. 3-й стр. 101): „Александръ Сергѣевичъ получилъ домашнее воспитаніе, главный педагогическій принципъ котораго былъ направленъ всецѣло къ тому, чтобы создать изъ него благонравнаго космополита—конечно, по понятіямъ великосвѣтскаго общества. Изъ этого вытекаетъ, что основаніе домашняго образованія Даргомыжскаго составляли французскій языкъ и французская литература. Это, весьма естественно, повліяло и на музыкальное его развитіе; а неоспоримымъ доказательствомъ тому служитъ не только то, что первые романсы Даргомыжскаго носятъ характеръ модныхъ тогда французскихъ романсовъ Лоизы Пюже и Теодора Лябарра, но также и то въ особенности, что Даргомыжскій, для первой своей оперы, искалъ сюжета во французской литературѣ и, наконецъ, остановился на либретто (на французскомъ даже языкѣ), написанномъ Викторомъ Гюго собственно-то

(буде не ошибаюсь) для Лоизы Пюже [1]),—на „Эсмеральдѣ“ (первоначально Даргомыжскій прельщался сюжетомъ драмы того же автора: „Lucrèce Borgia“).... Подобное же французское направленіе высказывается также и въ характерѣ самой музыки. Неопровержимо видно, что Даргомыжскій находился тогда подъ полнымъ вліяніемъ дававшихся въ началѣ 30-хъ годовъ оперъ Обера и Мейербера. Основной стиль твореній Александра Сергѣевича напоминаетъ преимущественно Оберовскій лиризмъ, т. е. плавную, музыкально-обольщающую мелодичность, но съ болѣе драматическимъ выраженіемъ и съ болѣе серьезной гармоническою разработкою, по стопамъ уже Мейербера, который, равнымъ образомъ, служилъ ему также и образцомъ относительно инструментаціи. Результатомъ этого анализа получается, что первая опера Даргомыжскаго, хотя и изобличала далеко недюжинный композиторскій талантъ (въ особенности, въ драматическомъ родѣ) не могла, однако же, еще считаться самостоятельнымъ произведеніемъ вполнѣ сформированнаго субъективнаго стиля.“

Монюшко Станиславъ, знаменитый польскій композиторъ изъ русскихъ подданныхъ. Родился 5 мая 1819 г. въ деревнѣ Убѣли (минской губерніи), въ имѣніи отца-помѣщика; умеръ 4 апрѣля 1872 г. въ Варшавѣ. Музыкальное образованіе получилъ сперва дома, затѣмъ въ Варшавѣ, у Фрейера и (въ 1837—39 гг.) въ Берлинѣ, у Рунтенгагена. Въ 1840 г. Монюшко женился и, по домашнимъ обстоятельствамъ, поселился въ Вильнѣ, въ качествѣ органиста въ костелѣ и частнаго учителя музыки. Въ Вильнѣ онъ прожилъ 18 лѣтъ, не теряя бодрости духа, и создавая одну оперу за другою, безъ надеждъ на скорую постановку ихъ на сценѣ („Галька“ писалась въ 1846—1848 гг.). Въ 1849 г. далъ два концерта въ Петербургѣ изъ своихъ композицій, встрѣченныхъ прекрасно публикою, а также Глинкою и Даргомыжскимъ. Только въ 1858 г. Монюшку, наконецъ, удалось добиться постановки въ Варшавѣ своей оперы „Галька“ (12 лѣтъ пролежавшей въ его портфелѣ), послѣ чего онъ былъ приглашенъ въ Варшаву въ качествѣ опернаго дирижера. Вскорѣ затѣмъ Монюшко сталъ профессоромъ гармоніи въ варшавскомъ музыкальномъ институтѣ. Кромѣ „Гальки“, весьма популярной и на русскихъ оперныхъ сценахъ, Монюшко написалъ еще слѣдующія оперы (какъ и „Гальку“—исключительно на польскія либретто): „Лоттерея“, „Новый донъ-Кихотъ“, „Идеалъ“, „Бетти“, „Цыгане“, „Графиня“, „Verbum nobile“, „Рокичана“, „Замокъ привидѣній“ (Straszny dwór), „Явнута“, „Парія“, „Flis“ и

---

1) Не есть ли „Пюже“ дѣвичья фамилія упоминавшейся въ письмахъ Даргомыжскаго Луизы-Анжелики Бертэнъ (Bertin: род. 1805, ум. 1871), композиторши, написавшей, кромѣ романсовъ, оперу „Эсмеральда“, исполнившуюся въ Мюнхенѣ? (В. Ч.).

„Беата“ (1872 г.)—всего 14 оперъ, а кромѣ того нѣсколько опереттъ. Монюшко былъ плодовитъ также и въ другихъ родахъ музыки (романсы, кантаты, мессы, инструментальныя композиціи и т. д.). Написалъ музыку къ шести пьесамъ (въ ихъ числѣ 2 шекспировскихъ: „Гамлетъ“ и „Виндзорскія кумушки“) и двумъ мелодрамамъ. Соплеменники почтили Монюшка памятникомъ, который, по выраженію Горація, „прочнѣе мѣди и выше пирамидъ“: при варшавскомъ музыкальномъ обществѣ образована „секція имени Монюшка“, издавшая цѣлый рядъ оркестровыхъ пьесъ, оперъ и другихъ сочиненій Монюшка.

Элегическій и безпритязательный характеръ „Гальки“—оперы чисто-лирической и написанной сплошь въ пѣсенныхъ формахъ, почти безъ ансамблей хоровыхъ и сольныхъ, похожей на большой шопеновскій ноктюрнъ, положенный на оперную музыку — прекрасно охарактеризовалъ Сѣровъ, въ 1870 г., при первомъ появленіи „Гальки“, на русскомъ языкѣ, на с.-петербургской оперной сценѣ. Сѣровъ писалъ [1]):

„При оцѣнкѣ опернаго музыкальнаго произведенія, не слѣдуетъ, между прочимъ, забывать, что славянскіе композиторы любятъ отдавать въ своихъ твореніяхъ преобладающее значеніе элементу лирическому, сентиментальному, который совершенно противуположенъ элементу собственно-драматическому — сильному, энергичному, страстному. Славянская пѣснь, славянскій романсъ — грустный, меланхолическій, неопредѣленнаго и мрачнаго колорита,— можетъ часто измѣнить направленіе цѣлой оперы, написанной въ этомъ первобытномъ стилѣ, не имѣющемъ ничего общаго съ новѣйшимъ стремленіемъ къ стилю реалистическому и бурному до послѣдней степени....

Въ четырехъ актахъ „Гальки“ есть только одна сцена съ потрясающей драматической окраской,—это сцена Гальки въ финалѣ послѣдняго акта. Все остальное весьма далеко отъ того, что слѣдуетъ называть драмой или драматическимъ интересомъ. Чтобы опредѣлить общій характеръ этого произведенія, достаточно сказать, что это—элегическая жалоба въ „четырехъ картинахъ“, которыя несправедливо носятъ названіе актовъ. Дѣйствіе однообразно и слишкомъ скудно, чтобы наполнить имъ цѣлую пьесу, раздѣленную на четыре промежутка поднятіемъ занавѣса. Содержаніе самое простое и обыкновенное: крестьянка Галька обольщена своимъ молодымъ господиномъ, который преспокойно женится на барышнѣ своего круга.... Все стараніе приложено, чтобы избѣгнуть всякой драматической коллизіи между дѣйствующими лицами. Есть, правда, въ пьесѣ молодой крестьянинъ, влюбленный, въ свою очередь, въ Гальку—но онъ стано-

1) „Критическія статьи“, IV, 2059.

вится ея покровителемъ только для того, чтобы сопровождать и защищать ее въ ея безумныхъ похожденіяхъ. Со стороны крестьянъ не появляется и тѣни протеста. Молодой помѣщикъ спокойно пользуется своимъ коварствомъ, предоставляя своей жертвѣ и ея защитнику (!) предаваться горькимъ жалобамъ.... Грустно и видѣть, и слышать эту пьесу! — Нѣкоторое оживленіе вносится въ оперу мазуркой въ концѣ 1-го акта и танцемъ краковскихъ горцевъ (obertas) въ 3-мъ актѣ. Но эти балетныя сцены, довольно хорошенькія сами по себѣ, носятъ характеръ эпизодическій, вставочный. Основа сюжета остается однообразно-грустной даже тогда, когда въ текстѣ говорится о веселомъ собраніи крестьянъ (начало 3-го акта) или о веселой пѣсни гудочниковъ (4-й актъ); музыка не покидаетъ своихъ минорныхъ тоновъ [1]) и своихъ меланхолическихъ ритмовъ.

Перломъ этой партитуры плачевнаго „рода" является „дума" молодого крестьянина (Іонтека) въ послѣднемъ актѣ.

Въ роли Гальки есть нѣкоторыя мелодическія мѣста довольно пріятнаго рисунка, но вся музыка этого произведенія не отступаетъ отъ формъ слишкомъ извѣстныхъ, слишкомъ опошленныхъ въ оперѣ „mezzo-carattere" (средне-драматической) цѣлымъ рядомъ второразрядныхъ сочиненій. Въ славянскомъ произведеніи, прежде всего, можно бы пожелать нѣсколько болѣе яркой мѣстной окраски. Музыка г. Монюшка, наоборотъ, хотя бы въ увертюрѣ, держится все время рутинной фактуры, заимствованной у мастеровъ отчасти французской, отчасти итальянской школъ. Наиболѣе „польское", что есть въ партитурѣ — это, пожалуй, танецъ горцевъ, потому что мазурка (1-го акта), несмотря на свой блестящій характеръ, есть ничто иное, какъ обыкновенная балетная музыка и не можетъ выдержать никакого сравненія съ великолѣпной музыкой нашего Глинки въ „Жизни за царя". Оставляя въ сторонѣ такого великаго композитора, какъ Глинка, можно сказать, что даже „Русалка" Даргомыжскаго, построенная на подобномъ же сюжетѣ, есть колоссальное произведеніе рядомъ съ этой безпритязательной оперою г. Монюшка."

Если Сѣровъ считалъ возможнымъ, приводя въ негодованіе русскихъ музыкальныхъ націоналистовъ, указывать на то, что Глинка недостаточно ярко выразилъ въ своей музыкѣ элементъ великорусской веселости и великорусскаго юмора, то съ еще большимъ правомъ (хотя и рискуя раздражить польскихъ музыкальныхъ націоналистовъ, считающихъ Монюшка основателемъ польской оперной школы) слѣдуетъ здѣсь констатировать то обстоятельство, что Монюшко въ своей музыкѣ къ „Галькѣ" вовсе не отозвался на элементъ польской жизнерадостности и безпечности.

1) Въ смыслѣ: тональностей. (В. Ч.).

Рубинштейнъ, Антонъ Григорьевичъ принадлежитъ къ композиторамъ-инородцамъ отчетнаго періода, какъ авторъ оперъ на нѣмецкія либретто: „Die Kinder der Haide“ („Дѣти степей“—впервые поставлена въ Вѣнѣ въ 1861 г.) и „Feramors“ („Фераморсъ“—впервые поставлена въ Дрезденѣ, въ 1863 г.). О немъ и о названныхъ операхъ см. четвертую главу этого сочиненія.

Фамиліи иностранныхъ композиторовъ, оперы которыхъ, въ теченіе второго періода, шли на русскихъ сценахъ въ русскихъ переводахъ, также немногочисленны, какъ и фамиліи русскихъ композиторовъ, и по той же простой причинѣ: также и среди нихъ уже нѣтъ болѣе водевилистовъ! — Переведены были на русскій языкъ и шли на немъ оперы (по алфавиту композиторовъ): Беллини, Вагнера (ранѣе всѣхъ его оперъ шелъ на русскомъ языкѣ „Лоэнгринъ“—4 октября 1868 г., въ переводѣ Званцева), Гризара, Гуно (первое представленіе „Фауста“—15 сентября 1869 г.), Доницетти, Массе, Мейербера („Пророкъ“, по русски „Іоаннъ Лейденскій“ или „Осада Гента“, шелъ впервые въ переводѣ 12 декабря 1869 г.; „Гугеноты“, подъ курьезнымъ заголовкомъ „Гвельфы и Гиббелины“, шли еще ранѣе), Меркаданте, Морлакки, Николаи, Обера („Нѣмая изъ Портичи“, подъ заголовкомъ „Фенелла“, шла 26 ноября 1857 г.) и Россини („Вильгельмъ Телль“, подъ заголовкомъ „Карлъ Смѣлый“, шелъ 30 октября 1836 г.). Возможно, что даже и этотъ списокъ слишкомъ полный, и что нѣкоторыя обозначенныя въ немъ оперы исполнялись не на русскомъ языкѣ; возможно, что онъ нуждается и въ дополненіяхъ (по списку В. Стасова нельзя, напримѣръ, установить: исполнялся ли „Трубадуръ“ Верди 10 декабря 1859 г. въ оригиналѣ, или въ русскомъ переводѣ?) [1]. Согласно уже выраженному принципу, я совершенно умалчиваю объ операхъ, исполнявшихся въ Россіи на иностранныхъ языкахъ; при существованіи казенной итальянской оперы (упраздненной лишь въ 1885 г. императоромъ Александромъ III), число такихъ оперъ достигаетъ почтенной цыфры.

Въ спискѣ либреттистовъ отчетнаго періода блещетъ имя Александра Сергѣевича **Пушкина**, „Русалка“ котораго почти цѣликомъ перешла въ либретто оперы Даргомыжскаго, а „Русланъ“ легъ въ основу лучшей оперы всего періода (А. С. Пушкинъ родился въ Москвѣ 29 мая 1799 г., умеръ въ С.-Петербургѣ, отъ раны на дуэли, 31 января 1837 г.; даты лучшихъ произведеній: „Полтава“—1828 г., „Евгеній Онѣгинъ—1822—1831 гг., „Капитанская дочка“—1836 г.; изъ произведеній, положенныхъ на музыку оперными композиторами отчетнаго періода, поэма „Русланъ и Людмила“ относится

1) Должно быть, въ русскомъ переводѣ, ибо на итальянскомъ языкѣ „Трубадуръ“ шелъ въ С.-Петербургѣ уже въ 1855 г.

къ 1820 г. [1]), а „Русалка"—къ 1833 г.; уже въ предшествовавшемъ періодѣ—см. главу 2-ю этого сочиненія: „Алябьевъ"—на оперную музыку былъ положенъ „Кавказскій Плѣнникъ" Пушкина, поэма, написанная въ 1822 г.).

Имена другихъ главнѣйшихъ либреттистовъ-литераторовъ отчетнаго періода: Дмитрій Васильевичъ Аверкіевъ, какъ авторъ либретто „Рогнѣды", написаннаго для Сѣрова, а впослѣдствіи—либретто „Горюши", написаннаго для А. Г. Рубинштейна [2]) (родился 30 сентября 1836 г. въ Екатеринодарѣ; въ 1859 г. окончилъ с.-петербургскій университетъ по естественному факультету; авторъ историческихъ драмъ, изъ коихъ наибольшій успѣхъ имѣла въ 1872 г. „Каширская старина") и Александръ Николаевичъ Островскій, какъ авторъ либретто „Вражья сила" для Сѣрова, „Гроза" для Кашперова, а впослѣдствіи, „Воевода" для Чайковскаго и „Снѣгурочка"—пьесы, иллюстрированной музыкою Чайковскаго и положенной въ основу либретто для оперы Римскаго-Корсакова [3]) (создатель русской бытовой драмы; родился 31 марта 1823 г. въ Москвѣ; даты главныхъ произведеній: „Банкротъ или свои люди—сочтемся" 1850 г., „Бѣдность не порокъ"—1854 г., „Доходное мѣсто"—1856 г., „Гроза" 1860 г., „Лѣсъ"—1871 г., „Правда хорошо, а счастье лучше"—1877 г.; историческая драма „Василиса Мелентьева"—1867 г., въ 1874 г. по иниціативѣ его, образовалось въ Москвѣ „общество русскихъ драматическихъ писателей и оперныхъ композиторовъ"; въ 1885 г. принялъ въ завѣдываніе московскій императорскій театръ, въ качествѣ начальника репертуара и директора театральнаго училища; 2 іюня 1886 г. скончался скоропостижно въ своемъ имѣніи, сельцѣ Щелыковѣ, кинешемскаго уѣзда, костромской губерніи; московская дума устроила въ Москвѣ читальню имени А. Н. Островскаго).

Либреттистами-спеціалистами, ничѣмъ особеннымъ (помимо либретто) не выдвинувшимися на литературномъ поприщѣ были въ отчетномъ періодѣ—баронъ Розенъ и Куликовъ.

Баронъ Егоръ Ѳедоровичъ Розенъ родился въ 1880 г.; прибалтійскій инородецъ. До 19 лѣтъ воспитывался въ эстляндской губерніи. Засимъ поступилъ въ гусарскій полкъ, выучился русскому языку и, подобно Ю. Арнольду, сталъ напирать на свои „коренныя русскія чувства". Въ 1835 г. былъ назначенъ секретаремъ Наслѣдника-цесаревича (впослѣдствіи императора Александра II), котораго сопровождалъ въ путешествіи по Россіи. 1838—39 гг.; около 1841 г. вышелъ въ отставку. До своего знаменитаго либрет-

1) Кстати говоря, „Русланъ" Пушкина еще до Глинки (до 1842 г.) уже попалъ на сцену: на этой поэмѣ основанъ сюжетъ трилогіи кн. Шаховского „Финнъ", поставленной въ 1824 г., а Дидло всю поэму обработалъ въ большой балетъ.

2) См. главу 4-ю этого сочиненія.

3) См. тамъ же.

то (о сомнительной стилистикѣ котораго уже упоминалось), 1836 г., „Жизнь за царя", Розенъ имѣлъ нѣкоторую литературную подготовку, написавъ и издавъ цѣлый рядъ произведенiй (весьма, впрочемъ, посредственныхъ, и болѣе благонамѣренныхъ, чѣмъ благоразумныхъ): „Три стихотворенiя" (Москва, 1828 г.), „Дѣва семи ангеловъ и тайна; поэма" (С.-Петербургъ, 1829 г.), „Царское Село" (альманахъ, изданный вмѣстѣ съ Н. М. Коншинымъ; С.-Петербургъ, 1830 г.); „Рожденiе Iоанна Грознаго; поэма (С.-Петербургъ, 1830 г.); „Альцiона"; альманахъ въ 3-хъ частяхъ (С.-Петербургъ, 1831—33 гг.); „Россiя и Баторiй", историческая драма (С.-Петербургъ, 1833 г.); „Петръ Басмановъ", трагедiя (С.-Петербургъ, 1835 г.). Писалъ кое-что и послѣ „Жизни за царя". Умеръ въ 1860 г., совершенно невѣдомымъ и чуждымъ русской литературѣ; только либретто сенсацiонной оперы и спасло имя его отъ забвенiя.

О Куликовѣ я заимствую слѣдующiя свѣдѣнiя изъ „Ежегодника императорскихъ театровъ" 1890—1891 г. (стр. 288). Николай Ивановичъ Куликовъ родился въ 1812 г. и воспитывался въ московскомъ театральномъ училищѣ. По выпускѣ, въ 1830 г., опредѣленъ на службу вiолончелистомъ въ московскiй оперный оркестръ, а съ 1837 г. онъ перешелъ на службу въ с.-петербургскую русскую драматическую труппу, на амплуа первыхъ любовниковъ; съ 1838 г. сталъ режиссеромъ названной труппы. Съ 1852 г. оставилъ сцену и всецѣло занялся сочиненiемъ драматическихъ пьесъ и либретто, а также переводомъ ихъ; написалъ не менѣе 55 оригинальныхъ и 79 переводныхъ сценическихъ произведенiй. Скончался въ Петербургѣ, 25 апрѣля 1891 г., 79 лѣтъ отъ роду; погребенъ на кладбищѣ Новодѣвичьяго монастыря.—Имъ, между прочимъ написаны оригинальныя либретто оперъ „Купецъ Калашниковъ" (муз. Рубинштейна) [1]) и „Кроатка или соперницы" (муз. Дютша). Куликовымъ переведены либретто слѣдующихъ иностранныхъ оперъ: „Галька" (муз. Монюшка), „Жидовка" (муз. Галеви), „Индра" (муз. Флотова), „Линда ди Шамуни" (муз. Доницетти), „Марта" (муз. Флотова) и „Отелло" (муз. Верди) [2]). Работы Куликова, какъ либреттиста оригинальнаго и переводнаго, не особенно высоки съ чисто-литературной точки зрѣнiя, но безусловно грамотны и осмысленны; онъ на цѣлую голову выше среднихъ русскихъ либреттистовъ-спецiалистовъ отчетнаго и слѣдующихъ перiодовъ, за немногими исключенiями (какъ то: М. Чайковскаго [3]) и др.) не удовлетворяющихъ самымъ снисходительнымъ литературнымъ требованiямъ; его оригн-

---

[1]) См. 4-ю главу этого сочиненiя; я говорю о Куликовѣ въ этой 3-й главѣ потому, что къ отчетному перiоду относятся большинство его переводныхъ либретто.

[2]) Онъ же написалъ и перевелъ не мало опереттъ, о которыхъ вовсе не упоминается въ этой исторiи оперы.

[3]) О немъ см. 4-ю главу этого сочиненiя.

нальныя либретто, къ тому же, отличаются безусловною сценичностью.

Мнѣ, помнится, случалось встрѣчать въ печати насмѣшки по поводу „куцыхъ" стиховъ Куликова въ либретто „Кроатки". Но литературные критики иной разъ забываютъ требованія оперной музыки. Для иныхъ отрывистыхъ и восторженныхъ вскриковъ толпы годятся именно коротенькіе стишки, рѣдкіе въ русской версификаціи, но обычные у французовъ (напримѣръ, у Виктора Гюго). Я поэтому ставлю не въ литературную вину, а скорѣе въ музыкальную заслугу бойкія риѳмы Куликова, вродѣ слѣдующаго „хора" изъ „Кроатки":

„Эй, эй!
Скорѣй,
живѣй,
дружнѣй,
народъ
иди!
Пора
господъ
среди
двора
начать
встрѣчать
плодами,
цвѣтами,
привѣтомъ
и „славой",
букетомъ,
забавой!" и т. д.

Укажу, кстати, и на то, что „Кроатка" едва ли не единственная на Руси панславистская драма, воспѣвающая славянское самосознаніе кроатовъ (хорватовъ) въ борьбѣ съ мадьяризаціею западныхъ славянъ (съ венграми). Не подлежитъ сомнѣнію, что, при большемъ развитіи славянскаго самосознанія въ русскомъ обществѣ, „Кроатка" имѣла бы значительно большій успѣхъ.

Теперь два слова объ оперныхъ театрахъ отчетнаго періода.

Въ С.-Петербургѣ по прежнему существовалъ (въ перестроенномъ видѣ) екатерининскій „Большой театръ", въ 1836 г. вновь отремонтированный архитекторомъ Кавосомъ; спектакли въ подновленномъ театрѣ начались 27 ноября 1836 г. „Жизнью за царя" Глинки. Удобное въ акустическомъ отношеніи зданіе было оцѣнено по достоинству казенными оперными итальянцами и ихъ поклонниками, и къ концу отчетнаго періода русская опера была выселена въ новый с.-петербургскій „маріинскій театръ". „Маріинскій театръ" былъ открытъ 2 октября 1860 г. („Жизнью за царя"); перестроенъ изъ сгорѣвшаго въ 1859 г. театра-цирка. Оба эти зданія, какъ первоначальное (театръ-циркъ), такъ и нынѣшнее (маріинскій театръ) построены придворнымъ архитекторомъ А. К. Кавосомъ.

Относительно московскаго опернаго театра въ отчетномъ періодѣ должно замѣтить слѣдующее.

Съ 1 февраля 1842 г. московскіе императорскіе театры, одно время подчиненные главному руководству московскаго

генералъ-губернатора, были вновь присоединены къ общей с.-петербургской дирекціи императорскихъ театровъ — при директорѣ А. М. Гедеоновѣ (гонителѣ Глинки, занимавшемъ свой постъ въ 1833—1858 гг.). Въ 1843 г. „Большой петровскій театръ“ былъ отдѣланъ заново и открытъ 9 сентября того же года оперою М. И. Глинки „Жизнь за царя“. Съ тѣхъ поръ этотъ театръ процвѣталъ до марта 1853 г., когда его истребилъ, возникшій по неизвѣстной причинѣ, огромный пожаръ. Вся внутренность театра сгорѣла въ нѣсколько часовъ. Вотъ какъ описываетъ этотъ пожаръ очевидецъ, режиссеръ московскаго Малаго театра Соловьевъ: [1]) „Какое потрясающее зрѣлище! Изъ каждаго окна верхняго этажа высовывались длинные огненные языки, свивались между собою и исчезали въ большихъ клубахъ чернаго дыма; огонь съ особенной силой свирѣпствовалъ на сценѣ и въ зрительной залѣ; тамъ былъ настоящій адъ. Въ „покойномъ“ театрѣ ложи бельэтажа поддерживались чугунными колоннами, которыя опирались на барьеръ бенуаровъ. Послѣ пожара нашли одну изъ этихъ колоннъ; одинъ ея конецъ былъ расплавленъ и превращенъ въ безобразный комъ. Каковъ же былъ огонь, отъ котораго плавился чугунъ! Многіе артисты, совершенно потерянные и со слезами на глазахъ, ходили безо всякой цѣли около своего горѣвшаго родного гнѣзда. Огонь съ возрастающей силой продолжалъ дѣлать свои страшныя опустошенія; онъ съ неумолимой жестокостью сожигалъ цѣлые милліоны. Вмѣстѣ съ прекраснымъ зданіемъ сгорѣлъ и драгоцѣнный гардеробъ, скопляемый въ теченіи многихъ десятковъ лѣтъ. Въ немъ, между прочимъ, была богатая коллекція французскихъ кафтановъ и дорогихъ матерій, изящно вышитыхъ шелками, серебромъ и золотомъ; ихъ, какъ мнѣ говорили, дирекція пріобрѣла послѣ одного вельможи екатерининскаго времени. Сгорѣло также много музыкальныхъ инструментовъ и небольшая часть театральной библіотеки. Къ счастью, вся библіотека находилась въ Маломъ театрѣ. Сильный огонь продолжался около двухъ сутокъ, а весь пожаръ кончился не менѣе, какъ недѣли черезъ полторы. Послѣ пожара я входилъ во внутренность театра посмотрѣть на зрительную залу. Какая печальная и вмѣстѣ величественная картина! Это былъ скелетъ, но скелетъ великана, внушавшій невольное уваженіе. Эти остатки громко говорили о минувшей славѣ, о быломъ величіи. Говорятъ, что зрительная зала послѣ пожара очень была похожа на развалины римскаго Колизея.“

Вскорѣ послѣ пожара было приступлено къ постройкѣ новаго театра. Изъ числа представленныхъ проектовъ Высочайше утвержденъ былъ 3 мая 1855 г. проектъ главнаго

---

1) См. статью М. Михайловскаго: „Юбилей московскаго Большого театра“ („Ежегодникъ императорскихъ театровъ 1899—1900 гг.“. С.-Петербургъ, 1900 г.).

архитектора императорскихъ театровъ Кавоса (сынъ композитора Кавоса). Театръ былъ готовъ чрезъ годъ слишкомъ и открытъ 20 августа 1856 г. оперою Беллини „Пуритане". Итакъ, въ 1856 г. не нашлось русской оперы для ознаменованія этого событія! 30 августа 1856 г. въ театрѣ состоялся парадный спектакль, по случаю коронаціи императора Александра II—и опять не нашлось русской оперы и для этого момента: шла опера Доницетти „Любовный напитокъ" и балетъ „Маркитантка". Отъ прежняго театра остались наружныя стѣны и колонна передняго фасада. Старая гипсовая четверка коней въ колесницѣ Аполлона, надъ колоннами, замѣнена была бронзовою квадригою, по модели извѣстнаго скульптора барона Клодта. На плафонѣ зрительнаго зала изображены девять музъ съ Аполлономъ во главѣ. Передній занавѣсъ изображалъ въѣздъ въ Москву князя Пожарскаго; писалъ его профессоръ живописи Козрое Дузи (истинно-славянская фамилія!).

Съ 1856 г. до конца отчетнаго періода—и даже донынѣ (1903 г.)—московскій большой театръ сохранилъ свое устройство; въ немъ 1740 мѣстъ для зрителей и 6 ярусовъ.

О лучшихъ оперныхъ артистахъ императорскаго с-петербургскаго театра въ отчетномъ періодѣ (а именно въ началѣ этого періода) Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (Москва, 1892 г., выпускъ 2-й, стр. 125 и слѣд.) разсказываетъ вотъ что:

„Общій тогдашній духъ стремленія къ возвышенію интеллектуальнаго своего „я" надъ уровнемъ обыкновенной массы высказывался въ особенности въ Осипѣ Аѳанасьевичѣ Петровѣ. Извѣстно, что онъ происходилъ изъ семьи торговцевъ г. Елисаветграда, херсонской губерніи, и что въ юности своей онъ получилъ самое элементарное только образованіе. Даже и тогда, когда на 19-мъ году жизни онъ поступилъ водевильнымъ jeune premier въ кочующую труппу Жураховскаго, онъ находилъ въ ней только случай сколько-нибудь отшлифовать внѣшнія манеры и рѣчь, да привыкать къ болѣе или менѣе правильному пѣнію, но настоящаго образованія онъ и тогда не пріобрѣлъ. Надъ этимъ сталъ онъ весьма серьезно трудиться въ Петербургѣ, когда ему уже пошелъ 27-й годъ, да къ тому же среди строгаго и ревностнаго исполненія своихъ обязанностей на сценѣ. Съ какимъ стойкимъ прилежаніемъ занялся онъ изученіемъ лучшихъ произведеній не только отечественной, но и иностранной литературы! (изъ послѣдней, конечно,—какія въ то время существовали въ переводѣ на нашъ языкъ). Затѣмъ выучился онъ правильно танцовать и фехтовать. Высшему пѣнію обучался у Кавоса, а теоріи музыки, да на фортепіано (сколько ему нужно было, какъ пѣвцу) у Гунке. Помнится мнѣ, будто онъ бралъ также уроки французскаго и нѣмец-

каго языка, чтобы хоть сколько-нибудь понимать фразы, которыя иногда встрѣчались въ русскихъ романахъ и повѣстяхъ. Какъ серьезно и основательно онъ приступалъ къ разученію музыкальной части своихъ партій, тому служили доказательствомъ партіонныя (sic!) его тетради, въ которыхъ надъ обыкновенно къ пѣвческому голосу прибавленными нотами оркестроваго баса были надмѣчены генералбассныя цыфры собственною его рукою. Въ отношеніи же, наконецъ, сценической части, Петровъ также старался сколь возможно вдумываться и вживаться въ характеры представляемыхъ имъ персонажей. Его Цампа (въ оперѣ Герольда) и Ассуръ (въ „Семирамидѣ“ Россини) были весьма достославныя произведенія, а еще выше должно ставить исполненіе Петровымъ ролей Бертрама (въ „Робертѣ“ Мейербера), Сусанина (въ „Жизни за царя“ Глинки) и Мельника („Русалка“ Даргомыжскаго). Въ двухъ послѣднихъ роляхъ и по сіе время (1892 г.) еще никто не сталъ ему въ уровень.

Столь же великою художницею оказалась молодая контральтистка Анна Яковлевна Воробьева, вышедшая потомъ (въ 1837-мъ г.) за О. А. Петрова. Разсказывали тогда, что, будучи воспитанницею театральнаго училища, она была „забракована“ учителемъ высшаго класса пѣнія, Солива; но болѣе проницательный (и болѣе понимающій) Кавосъ взялъ ее подъ свою протекцію и въ одинъ годъ успѣлъ изъ нея сдѣлать то, чѣмъ почти съ первыхъ двухъ ея появленій въ роляхъ Танкреда (опера Россини) и Нинія („Семирамида“ того же маэстро) она была единодушно признана всѣми знатоками Петербурга: а именно—одной изъ лучшихъ контральтистокъ всего міра. Голосъ у ней былъ густой, полнозвучный, ласкающе-мягкій и самъ по себѣ уже задушевный, а объемъ его—въ двѣ съ половиной октавы, отъ басоваго fa (на 4-й линіи) до высокаго (сопраннаго) si бемоль. Прибавьте къ этому рѣдкое выравненіе регистровъ и отчетливую колоратуру. Роли свои Анна Яковлевна исполняла обдуманно и съ огнемъ. Очень хороша была она въ роли Ромео („Монтекки и Капулетти“ Беллини), а вовсе уже неподражаема въ партіяхъ Вани („Жизнь за царя“) и Ратмира („Русланъ и Людмила“). Въ Аннѣ Яковлевнѣ былъ собственно-то одинъ только порокъ, да и то не по своей винѣ: она оказалась мала ростомъ. Хотя и не могла она считаться красавицей (даже не тѣмъ, что обыкновенно называютъ миловидною), но черты ея лица были очень выразительны и симпатичны.

Изъ другихъ артистокъ г-жа Шелехова была, что называется, belle femme, имѣла мягкое и пріятное колоратурное сопрано и удовлетворяла въ роляхъ Изабеллы („Робертъ“) и „Семирамиды“.—У Маріи Ивановны Степановой

былъ высокій сопрановый голосъ и пѣвческое исполненіе ею партій Алисы („Робертъ“), Антониды („Жизнь за царя“) и Людмилы („Русланъ и Людмила“) вышло [1]) очень не дурно, хотя нѣсколько холодно; равно и въ игрѣ ея не доставало жизни. Но она была очень музыкальна и ея интонація необыкновенно чиста и вѣрна.

Г. Шемаевъ года два только пѣлъ еще по моемъ пріѣздѣ въ Петербургъ [2]). Онъ не былъ уже молодымъ, и теноровый его голосъ, нѣкогда, слышимо, очень пріятный, отзывался, къ сожалѣнію, нѣкоторою усталостью связокъ; но роль „Роберта“ исполнялъ онъ умно и не безъ артистическаго огня. Преемникъ его, Леонъ Шарпантье (сынъ любви знаменитаго піаниста Джона Фильда и француженки Шарпантье въ Москвѣ), пѣвшій подъ фамиліей Леонова, былъ тогда красивый молодой человѣкъ лѣтъ двадцати, походилъ очень на Фильда и, какъ ученикъ его, игралъ хорошо на фортепіано. Голосомъ обладалъ онъ большимъ, сильнымъ и симпатичнымъ и пѣлъ не безъ огня, но актеромъ былъ онъ лишь сноснымъ, порядочнымъ, а въ началѣ даже „швахъ“. Оттого и Сабининъ („Жизнь за царя“) его выходилъ довольно блѣднымъ, далеко не тѣмъ, какимъ Глинка желалъ его изобразить. Самъ по себѣ Леоновъ былъ весьма образованный молодой человѣкъ, съ хорошими манерами, и весьма добрый и веселый товарищъ.“

О с.-петербургскомъ оперномъ т. н. маріинскомъ театрѣ и его пѣвцахъ въ концѣ отчетнаго періода Ц. Кюи, въ статьѣ „Изъ моихъ первыхъ воспоминаній“ („Ежегодникъ императорскихъ театровъ 1899—1900 г.; С.-Петербургъ, 1900 г.), сообщаетъ слѣдующее:

„Какъ разъ противъ Большого театра былъ построенъ великолѣпный каменный циркъ. Не знаю почему-то представленія на немъ прекратились, циркъ былъ перестроенъ въ театръ, получилъ наименованіе Маріинскаго и отданъ въ распоряженіе русской оперы. Кто незнакомъ съ красивой внутренностью маріинскаго театра, съ его широкими коридорами, помѣстительными ложами? Но кто также не знакомъ съ его непомѣрно-широкой и, относительно, недостаточно глубокой сценой, и съ его далеко не безукоризненной акустикой, для улучшенія которой было, однако, сдѣлано въ нѣсколько пріемовъ все возможное? — Дѣло въ томъ, что въ насъ (русскихъ) давно уже укоренилась манія передѣлокъ и перестроекъ, которая ни къ чему хорошому привести не можетъ. Зданіе, имѣвшее одно назначеніе, трудно приспособить для другихъ цѣлей, часто прямо противуположныхъ: циркъ и опера, лошади и пѣніе.... приходится

1) То есть: „выходило“. „Третье отдѣленіе“, вѣроятно, не вникало въ стилистику Ю. Арнольда, когда аттестовало его „кореннымъ русскимъ“!
2) То есть, съ 1836 до 1838 гг.

много ломать, а потомъ вновь строить, вмѣсто двухъ цѣлесообразно построенныхъ зданій, стараго и новаго, имѣть лишь одно перекроенное, лишь по возможности примѣненное къ другимъ потребностямъ. И всегда выходитъ подороже и похуже.

Русскую оперу я началъ посѣщать послѣ моего производства въ офицеры, т. е. съ 1855 г. Офицеру ходить въ амфитеатръ было неудобно; кресла въ Большомъ театрѣ были не по карману; цѣны въ Маріинскомъ театрѣ были скромныя (мой излюбленный шестой рядъ, лучшій тогда въ акустическомъ отношеніи, стоилъ полтора рубля),—я и перекочевалъ туда.... Въ это время русская опера посѣщалась туго. Сборъ въ 300, 400 руб. никого не удивлялъ и не считался катастрофой. Посѣтители были постоянно почти все тѣ же; это была какъ бы одна семья, которой, очевидно, былъ пріятенъ „и дымъ отечества". Впрочемъ, не одинъ только „дымъ" царилъ тогда въ маріинскомъ театрѣ: уже была такая опера, какъ „Жизнь за царя", были такіе исполнители, какъ О. А. Петровъ и Д. М. Леонова. Дѣйствительно, зачатки русской оперы были чрезвычайно тяжелые: собственнаго, оригинальнаго репертуара она не имѣла, а въ исполненіи иностраннаго репертуара ей трудно было соперничать со своимъ итальянскимъ сосѣдомъ (Большимъ театромъ). Изъ русскихъ оперъ въ то время давали только „Жизнь за царя" и „Аскольдову могилу" Верстовскаго.... Давали еще иногда „Запорожца за Дунаемъ" и „Москаля-чаровника"; но это уже были почти водевили въ малороссійскомъ духѣ. „Русланъ" на нѣсколько лѣтъ былъ выключенъ изъ репертуара; первыхъ оперъ Рубинштейна — „Куликовская битва", „Ѳомка-дурачекъ", „Сибирскіе охотники"—я уже не засталъ. Нужно было этотъ скудный репертуаръ пополнять иностраннымъ, стараясь избѣгнуть конкурренціи съ итальянцами. Обратились къ Оберу, Герольду, поставили „Нѣмую изъ Портичи", „Бронзоваго коня", „Фра-Дьяволо", „Цампу"; обратились къ Флотову. „Марта" имѣла настолько значительный успѣхъ, что Флотовъ вошелъ въ моду, и вслѣдъ за ней дали еще три его оперы—„Страделлу", „Индру" и „Нанду", причемъ успѣхъ этихъ оперъ соотвѣтствовалъ ихъ качествамъ, т. е. постепенно уменьшался. Но наши артисты были не прочь вступать и въ непосредственное соперничество съ итальянцами: они добились постановки „Пуританъ"—лучшей оперы Беллини, „Фауста" (Гуно) и имѣли значительный успѣхъ въ тѣсномъ кружкѣ обычныхъ посѣтителей маріинскаго театра.

Въ концѣ 50-хъ годовъ, во главѣ труппы стояли Петровъ—басъ и Леонова—контральто,—замѣчательно талантливые самородки, которыхъ можно смѣло причислить къ перворазряднымъ артистамъ, не смотря на нѣкоторые ихъ техническіе голосовые недостатки. Сопрано были: Булахо-

ва — холодная артистка со свѣтлымъ, чистымъ голосомъ и Латышева—артистка съ пошатнувшимся уже голосомъ, но съ темпераментомъ и выразительнымъ исполненіемъ. Изъ теноровъ Булаховъ, такъ же какъ и его супруга, былъ безучастный актеръ съ прелестнымъ голосомъ, а Леоновъ, прелестный актеръ, но уже безголосый, былъ годенъ только на комическія роли (великолѣпный Торопка въ „Аскольдовой могилѣ"). Капельмейстеромъ былъ К. Лядовъ, человѣкъ талантливый, но дирижировавшій нѣсколько съ плеча, мало добиваясь оттѣнковъ и тонкости исполненія.

Какъ мы видѣли (продолжаетъ Ц. Кюи), русская опера имѣла свой тѣсный кружокъ поклонниковъ и постоянныхъ посѣтителей, но нужно было привлечь и большую публику. На массы всегда исполненіе дѣйствуетъ сильнѣе исполняемаго; исполненіе можетъ спасти и заставить полюбить весьма посредственное произведеніе и погубить — талантливое, выдающееся. Позаботились о приглашеніи сенсаціонныхъ первыхъ сюжетовъ.

Первымъ изъ таковыхъ явился теноръ Сѣтовъ [1]). Послѣ Булахова, несмотря на сильно-горловой оттѣнокъ голоса, онъ произвелъ впечатлѣніе своею ловкостью, умѣньемъ носить костюмъ, хорошей вокальной техникой, апломбомъ, съ которымъ онъ держался на сценѣ. Особенный успѣхъ онъ имѣлъ въ „Мартѣ", „Пуританахъ", „Лучіи". Бюдель, превосходная вокалистка, удивила и привлекла публику тѣмъ, что доказала возможность блестящаго колоратурнаго исполненія и въ стѣнахъ маріинскаго театра. Она особенно отличалась въ „Лучіи" и „Сомнамбулѣ". Обѣ оперы выдержали тогда въ одинъ сезонъ чуть ли не по тридцати представленій (абонимента тогда не было). И Сѣтовъ, и Бюдель участвовали неохотно въ русскихъ, начинавшихъ уже появляться, операхъ — предполагая, вѣроятно, что въ иностранныхъ они пожнутъ болѣе обильные лавры....

Между тѣмъ началъ формироваться въ русской оперѣ свой оригинальный русскій репертуаръ. Былъ возобновленъ „Русланъ" (въ 1864 г.).... была поставлена „Русалка".... въ 1860 г. была дана „Кроатка" Дютша.... Къ тому же времени относится неожиданное появленіе Сѣрова, уже въ зрѣломъ возрастѣ, на композиторскомъ поприщѣ. Своею „Юдиѳью" (1863 г.) онъ сразу произвелъ большое впечатлѣніе, благодаря эффектному исполненію. Сѣрову повезло; онъ нашелъ въ нашей (маріинской) труппѣ для своихъ главныхъ ролей двухъ необыкновенно подходящихъ и даровитыхъ исполнителей: въ лицѣ Біанки—Юдиѳь, съ мощнымъ высокимъ голосомъ, внушительною внѣшностью, красивой пластической игрой; въ лицѣ Саріотти—дикаго, неукротимаго, бѣшенаго и чрезвычайно эффектнаго Олоферна."

1) Настоящая его фамилія—„Сеттоферъ"; по указанію Ю. Арнольда—русскій еврей. (В. Ч.).

О нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ г-номъ Кюи пѣвцовъ и о другихъ артистахъ маріинской оперы Ю. Арнольдъ въ „Воспоминаніяхъ" (вып. 3-й, стр. 178 и слѣд.) пишетъ слѣдующее: „Г-жа Латышева была полезная артистка-труженица, а у г-жи Булаховой былъ слабенькій и жиденькій, словно дѣтскій, голосокъ, но она была очень мила лицомъ; помню я только ихъ старанія исполнять добросовѣстно свои роли по силѣ возможности. Не знаю, и даже не слыхалъ никогда: у кого обучалась пѣнію г-жа Леонова; знаю только, что партіи въ операхъ Глинки и Даргомыжскаго авторы сами проходили съ нею; и должно отдать ей справедливость, что она довольно талантливо и довольно вѣрно сумѣла передавать то, чему Глинка и Дарогомыжскій ее выучили. А такъ какъ у нея отъ природы голосъ былъ богатый какъ объемомъ и тембромъ, такъ и полнозвучностью, то она ярко отличалась отъ другого женскаго персонала. Но случалось мнѣ слышать отъ нея также и такія партіи, которыя она сама отъ себя разучивала; тогда (какъ я въ свое время не преминулъ упомянуть въ своихъ рефератахъ) исполненіе ея не такъ соотвѣтствовало видимымъ интенціямъ композиторовъ, хотя голосовыми средствами она не хуже располагала, какъ и въ партіяхъ изъ оперъ Глинки и Даргомыжскаго. Этого-то самаго обстоятельства нельзя, кажется, иначе объяснить, какъ только тѣмъ предположеніемъ, что г-жа Леонова настоящаго, основательнаго пѣвчески-образовательнаго курса не проходила. Г. Сѣтовъ (собственно-то по фамиліи Сетгоферъ), уроженецъ г. Москвы и бывшій студентъ тамошняго университета, владѣлъ довольно объемистымъ теноровымъ голосомъ и довольно ловкой сценической игрою; но тембръ голоса имѣлъ нѣкоторый носовой оттѣнокъ, который скрывался только на нотахъ forte. Онъ также показался мнѣ скорѣе пѣвцомъ-натуралистомъ (sic!), чѣмъ правильно вышколеннымъ. Такъ какъ, однако же, онъ былъ хорошій музыкантъ и человѣкъ образованный, то можно было слушать его даже съ нѣкоторымъ удовольствіемъ. У г. Булахова былъ небольшой лирическій теноръ и голосъ его былъ довольно правильно поставленъ (онъ былъ ученикомъ театральной школы); тембръ этого голоса былъ пріятный, нѣсколько слащавый, но слабый,—да и пѣвалъ онъ, хотя съ музыкальной аккуратностію, но безжизненно, равно какъ и сценическая игра его отзывалась апатичнымъ исполненіемъ принятой на себя должности, которой не любишь. У баса г. Васильева (1-го), напротивъ, былъ голосъ превосходный; онъ, кажется, былъ также ученикомъ петербургской театральной школы, и потому поступилъ на сцену довольно хорошо подготовленнымъ для нея; кромѣ того, любилъ свое артистическое поприще, и такъ какъ онъ могъ пользоваться, и сколько я помню, дѣйствительно пользовался, дружескими совѣтами

нашего опернаго ветерана г. Петрова, то исполняемыя имъ партіи бывали передаваемы съ стараніемъ и не безсознательно въ музыкальномъ и сценическомъ отношеніи. Наконецъ г. Гумбинъ, баритонный голосъ котораго былъ тероваго характера, и къ тому же весьма обширный, да пріятнаго тембра, хотя и не могъ считаться между особенно выдававшимися пѣвцами, но онъ имѣлъ талантъ поддѣлываться подъ всякіе сценическіе характеры. Поэтому онъ оказался для нашей оперы чрезвычайно полезнымъ или, какъ выражаются театрально-техническимъ словомъ, онъ былъ „grande utilité“ (большая полезность), т. е. способнымъ и готовымъ на всѣ бóльшія или меньшія „выходныя роли“, и тѣмъ болѣе, что онъ былъ въ состояніи исполнять таковыя роли даже и тогда, когда онѣ написаны собственно-то хоть для второго тенора, хоть для перваго баса....

Въ началѣ 60-хъ гг. появились на русской оперной сценѣ нѣсколько другихъ еще новыхъ силъ, изъ которыхъ, либо сценическимъ талантомъ, либо голосомъ ярко выдавались: г-жа Валентина Біанки, да гг. Саріотти и Никольскій. Первоназванная артистка отличалась прекраснымъ звучнымъ сопраннымъ голосомъ, хорошей пѣвческой школою и огнемъ одушевленія, а, кромѣ того, и сценическимъ талантомъ; она по заслугамъ считалась украшеніемъ нашей сцены, хотя иногда артистическій ея энтузіазмъ увлекалъ ее до нѣкотораго излишества въ передачѣ патетическихъ мѣстъ. Насколько я помню, то разсказывали, что она пѣвческое и сценическое свое образованіе получила въ Вѣнѣ — но у кого именно, я не слыхалъ. Въ особенности осталась у меня въ памяти передача г-жею Біанки роли Юдиѳи въ оперѣ Сѣрова, въ которой она могла удобно выказать, и дѣйствительно вполнѣ выказала, далеко не малый свой талантъ драматической пѣвицы. Г. Саріотти былъ молодой человѣкъ всего только 22 или 23-хъ лѣтъ и родомъ петербуржецъ, хотя изъ итальянскаго семейства. Обладалъ онъ могучимъ бассовымъ голосомъ съ почти бархатнымъ тембромъ; но этотъ голосъ, слышимо, не былъ правильно обработанъ, да и самъ г. Саріотти оказался довольно слабымъ музыкантомъ, такъ что приходилось ему разучивать свою партію непремѣнно подъ чьимъ-либо тщательнымъ руководствомъ. Для такового разучиванія, однако же, требовалось не малое время, потому что сначала г. Саріотти могъ только разучивать по слуху на память, т. е. почти механически. Поэтому я видѣлъ и слышалъ его въ единой только роли, а именно въ роли Олоферна изъ вышеупомянутой оперы Сѣрова. Тутъ помогали ему не только капельмейстеръ, но и самъ авторъ, и не мало также (въ особенности насчетъ игры) О. А. Петровъ. И впрямь не даромъ пропали труды упомянутыхъ знатоковъ искусства: г. Саріотти, помощію врожденнаго ему таланта, воли и ин-

теллигентной прінмчивости, прекрасно передалъ, какъ пѣніемъ, такъ игрою, характеръ разгульнаго вождя ассирянъ. Но съ другой стороны, трудная партія эта оказалась пагубною для молодого дебютанта, потому что онъ, кажется, надсадилъ, какъ говорится, свой голосъ на ней; мнѣ, по крайней мѣрѣ, позже разсказывали, что онъ потерялъ вскорѣ свой голосъ вслѣдствіе именно-то этой роли, и оттого долженъ былъ отказаться отъ сцены. Буде не ошибаюсь, такъ г. Саріотти умеръ весьма еще молодымъ, отъ чахотки [1]) По моемъ возвращеніи изъ заграницы въ 1870 г., я его уже не встрѣчалъ среди оперпаго нашего персонала.

Что же касается г. Никольскаго, то драматически-теноровый его голосъ долженъ считаться однимъ изъ тѣхъ необыкновенно рѣдкихъ. феноменальныхъ явленій, которыя, какъ кометы, отъ времени до времени встрѣчаются въ пѣвческомъ мірѣ; но, къ сожалѣнію, изъ него не вышелъ и не могъ даже выйти тотъ великій художникъ, какого бы сталъ ожидать отъ него всякій, кто впервые услышалъ этотъ чудный голосъ. Карьера г. Никольскаго довольно любопытная, но у насъ на Руси легко встрѣчаемая. Въ молодыхъ лѣтахъ онъ былъ псаломщикомъ при одной изъ московскихъ церквей и отличался тогда уже громадной силою своего органа. Кто-то услышалъ его (въ 50-хъ годахъ), сообщилъ Алексѣю Ѳедоровичу Львову о необычайномъ этомъ голосѣ, и тогда предложили г. Никольскому перейти въ свѣтское сословіе и поступить въ императорскую придворную капеллу, гдѣ онъ и получилъ музыкальное образованіе, насколько того требуется отъ солистовъ оной капеллы; но о прочемъ развитіи его интеллигенціи никто не заботился, такъ какъ оно отъ церковныхъ пѣвцовъ обыкновенно и не требуется. Правильной пѣвческой техникѣ онъ довольно скоро, кажется, выучился, но, безъ руководства опытнаго учителя, всетаки не былъ въ состояніи исполнять что-либо съ должнымъ сознаніемъ, и этотъ недостатокъ такъ и остался при немъ до конца его карьеры. Не помню я, по чьему совѣту онъ перешелъ на сцену петербургской русской оперы, и какимъ образомъ ему удалось получить разрѣшеніе на оставленіе своего поста въ императорской придворной капеллѣ. Встрѣтилъ я г. Никольскаго впервые въ концѣ 1861 г., когда онъ, будучи года два уже артистомъ петербургской оперы, пріѣхалъ въ Москву участвовать въ какомъ-то (не помню) концертѣ, а затѣмъ видѣлся я съ нимъ въ одно утро у Леонида Ѳедоровича Львова. Голосъ его, въ которомъ звучала какая-то инстинктивная теплота, обворожилъ меня съ перваго раза: тутъ было все, чего только возможно требовать отъ тепороваго голоса, а именно: необычный объемъ (отъ нижняго la басоваго до re

1) Саріотти умеръ 38 лѣтъ, въ 1878 г. (В. Ч.).

сопраннаго на четвертой линейкѣ ключа sol), необычайная сила при необычайной мягкости, необычайная звуковая полнота темнаго тембра и необычайная отъ природы плавность и ровность регистровъ. Къ сожалѣнію однако-же, иногда — въ особенности, когда онъ пѣвалъ пьесы, которыхъ не проходилъ съ нимъ опытный руководитель, слышалось еще нѣсколько вульгарное произношеніе словъ, невольно напоминающее прежняго дьячка.“

Кстати я привожу здѣсь отзывъ извѣстнаго композитора Адольфа Адама (композитора оперы „Лонжюмосскій почтальонъ“ и балета „Жизель“)о русскомъ театрѣ 1839 г. [1]) Изъ отзыва этого явствуетъ, что, при всемъ прогрессѣ русской оперы сравнительно съ предшествующимъ періодомъ ея, она, въ началѣ періода 1836 — 1872 гг., не могла ни въ коемъ случаѣ конкуррировать съ столичными западно-европейскими операми: „Въ Петербургѣ, — пишетъ Адамъ, — существуютъ труппы нѣмецкая и русская, которыя, вмѣстѣ съ балетомъ, даютъ спектакли въ Большомъ театрѣ. Театръ великолѣпенъ, и балетъ также, но оперныя труппы слабы чрезвычайно. Оркестры посредственны. Въ нѣмецкой труппѣ можно отмѣтить двухъ-трехъ пѣвцовъ на первыя роли. Русская труппа несравненно слабѣе. Первый теноръ, Леоновъ, совершенно лишенъ голоса. Первый басъ, Петровъ, обладаетъ голосомъ превосходнымъ, но не умѣетъ съ нимъ обращаться. У жены его контральто небольшой силы, которымъ она владѣетъ нѣсколько лучше. Первое сопрано, Соловьева, долго пѣла во Франціи подъ именемъ m-lle Вертейль, но не могла удержаться на подмосткахъ Opéra comique; тѣмъ не менѣе, у нея есть и легкость, и хорошенькій голосъ. Хоры слабы, ансамбля никакого. Прибавьте къ этому то, что діапазонъ здѣсь полутономъ выше, чѣмъ во всей остальной Европѣ, и вы получите понятіе о плачевномъ состояніи Большого театра. Это рѣшительно необъяснимо въ странѣ, считающейся благоустроенною и обладающей однимъ изъ совершеннѣйшихъ музыкальныхъ учрежденій, какія я знаю: императорскою придворною капеллой.... Здѣсь имѣются любители серьезнаго значенія: полковникъ Львовъ, скрипачъ первокласснаго достоинства и хорошій композиторъ и пр.... Непонятно, какъ при всемъ этомъ можно терпѣть такой плохой театръ. Но здѣсь все поглощаютъ танцы. И къ тому же, такъ какъ въ Петербургъ почти никогда не пріѣзжаютъ иностранные пѣвцы, мѣстные артисты лишены знакомства съ хорошими образцами.“

Здѣсь любопытны и достовѣрны три указанія: на процвѣтаніе пѣвческой капеллы и балета, и на отсутствіе у оперныхъ пѣвцовъ надлежащей „школы“. Но таковы были усло-

---

[1]) Изъ „писемъ“ А. Адама, напечатанныхъ въ „Revue de Paris“ 1902 г. и оттуда заимствованныхъ „Новымъ Временемъ“; перепечатано въ „Русск. музык. газетѣ“ 1903 г. № 38.

вія современности: процвѣтало, по традиціи, духовно-музыкальное учрежденіе, унаслѣдовавшее свою музыкальную культуру отъ московскихъ патріаршихъ и государевыхъ „дьяковъ и подьяковъ",—а изъ области свѣтскаго музыкальнаго искусства зародился и развился лишь простѣйшій родъ музыки, танцовальный—балетъ. А музыкальной школы не было, если не считать слабенькаго музыкальнаго отдѣла театральной школы: с.-петербургская консерваторія, основанная А. Рубинштейномъ, открылась лишь съ сентября 1860 г.

Зато основаніе этой консерваторіи сразу двинуло впередъ оперное дѣло на Руси. Зародышемъ консерваторіи были платные музыкальные курсы, открытые въ С.-Петербургѣ съ 1 сентября 1860 г., по иниціативѣ А. Г. Рубинштейна (собственно же говоря, уставъ с.-петербургской консерваторіи „императорскаго русскаго музыкальнаго общества" утвержденъ былъ 17 октября 1861 г.), причемъ пѣніе преподавала г-жа Ниссенъ-Саломонъ. 31 декабря 1865 г. состоялся первый выпускъ учениковъ консерваторіи, въ числѣ коихъ сразу же заблистала музыкальная звѣзда первой величины: П. И. Чайковскій. 31 декабря 1866 г. состоялся 2-й выпускъ учениковъ, среди которыхъ оказалась прославившаяся впослѣдствіи, какъ оперная пѣвица, г-жа Лавровская. Въ 1866 г. основалась и „московская консерваторія императорскаго русскаго музыкальнаго общества" — впослѣдствіи выпустившая нѣсколько извѣстныхъ оперныхъ композиторовъ и оперныхъ пѣвцовъ. Консерваторіи сразу оказали вліяніе на подъемъ техники въ дѣлѣ оперной композиціи и скоро разбили на голову и сдѣлали немыслимымъ старый дилеттантизмъ. Менѣе замѣтно ихъ вліяніе въ дѣлѣ выработки оперныхъ пѣвцовъ, и это понятно: оперная музыкальная школа имѣетъ свои особыя требованія, которымъ не могутъ удовлетворить классы пѣнія при консерваторіяхъ, приготовляющіе преимущественно концертныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ. Но, разумѣется, доступная и правильно поставленная школа концертнаго пѣнія, какою стали консерваторіи, оказалась полезною для страны, оперные дѣятели которой до 1860-хъ гг. были лишены какой-бы то ни было публичной школы пѣнія!...

Чѣмъ больше счастья для послѣдующихъ оперныхъ дѣятелей на Руси—въ фактѣ существованія правильно организованныхъ музыкально-педагогическихъ учрежденій на Руси съ 1860-хъ гг.,—тѣмъ болѣе чести и заслуги для русскихъ оперныхъ дѣятелей отчетнаго періода, сумѣвшихъ добыть свое музыкальное образованіе, такъ сказать, съ бою, цѣною большихъ матеріальныхъ жертвъ и совершенно исключительной траты силъ и времени. Какъ трогательны эти великіе самоучки: Глинка, ѣдущій въ Берлинъ къ Дену—за теоріею русской національной музыки; Даргомыжскій, штудирующій тетрадки глинкинскихъ занятій съ Деномъ; Сѣровъ, гото-

вый пѣшкомъ итти въ науку къ какому-нибудь суровому нѣмецкому органисту!... не упоминая уже о менѣе извѣстныхъ оперныхъ труженикахъ отчетнаго періода, усилія которыхъ не увѣнчались такимъ же успѣхомъ, бѣдность которыхъ не была позолочена солнцемъ славы!

Тѣмъ изумительнѣе художественные результаты всего отчетнаго періода.

При всей немногочисленности дѣятелей третьяго періода исторіи русской оперы (главнѣйшихъ композиторовъ только три: Глинка, Даргомыжскій и Сѣровъ), весь этотъ періодъ имѣетъ колоссальное значеніе для дальнѣйшей исторіи оперы въ Россіи; направленіе мелодическое, декламаціонное и синтетическое такъ ярко выразились въ произведеніяхъ Глинки, Даргомыжскаго и Сѣрова, что потомкамъ оставалось лишь углублять и расширять эти музыкальныя русла, не возобновляя титанической работы этихъ піонеровъ русской оперы, къ которымъ вполнѣ примѣнимы слова Некрасова:

„Попробуй, усомнись въ богатыряхъ
    Доисторическаго вѣка,
Когда и въ наши дни выносятъ на плечахъ
Все поколѣнье два-три человѣка!“

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Четвертый періодъ (1872—1893 гг.): Кюи, Мусоргскій и др.: Рубинштейнъ, Чайковскій и др.

Четвертый періодъ русской оперы (1872—1893 гг.); дальнѣйшее развитіе и углубленіе основныхъ двухъ теченій опернаго творчества. Новая декламаціонная опера „Каменный гость" Даргомыжскаго (1872 г.), „Ратклифъ" (1869 г.) и др. оперы Кюи. Сильно выраженныя народническая и реалистическая тенденціи: „Борисъ Годуновъ" (1874) и посмертная „Хованщина" (1886 г.) Мусоргскаго, и посмертный „Князь Игорь" Бородина (1890 г.). Представители мелодическаго теченія оперы: Рубинштейнъ („Демонъ" 1875 г. и др.); Чайковскій, какъ главный мастеръ мелодической оперы третьяго періода; три стиля его оперы: 1) лирическій („Воевода" 1869 г., „Ундина" 1870 г., „Опричникъ" 1874 г., „Кузнецъ Вакула" или „Черевички" 1876 г. и „Евгеній Онѣгинъ" 1879 г.), 2) драматическій („Орлеанская дѣва" 1881 г., „Мазепа" 1884 г. и „Чародѣйка" 1887 г.) и 3) лирическо-драматическій („Пиковая дама" 1890 г. и „Іоланта 1893 г.), и музыка Чайковскаго къ драматическимъ пьесамъ (къ „Снѣгурочкѣ" Островскаго, 1873 г. и др.). Перечень другихъ оперныхъ композиторовъ этого періода русской оперы по извѣстнымъ уже рубрикамъ. Либреттисты: М. Чайковскій и др. Оперные театры, оперные пѣвцы и музыкально-оперныя школы отчетнаго періода.

Эпоха 60-хъ годовъ, эпоха пробужденія вниманія къ реальнымъ интересамъ освобожденнаго съ землею крѣпостного люда, способствовала выработкѣ реальнаго и народническаго направленія въ русскомъ искусствѣ. Въ сферѣ русской оперы эти вѣянія времени сказываются въ усиленіи декламаціоннаго направленія оперы, направленія, по существу, реалистическаго (ибо слово выражаетъ реальную сторону жизни точнѣе, чѣмъ звукъ), а также въ стремленіи композиторовъ къ почвеннымъ, простонароднымъ опернымъ сюжетамъ. Новый музыкальный реализмъ нашелъ яркихъ выразителей въ лицѣ Даргомыжскаго, какъ автора „Каменнаго гостя", и Ц. Кюи; тотъ же реализмъ, въ сочетаніи съ народничествомъ, вызвалъ къ жизни новую мелодекламаціонную оперу Мусоргскаго, Бородина и Римскаго-Корсакова, въ первомъ періодѣ дѣятельности этого послѣдняго композитора. Параллельно этому декламаціонному теченію, развивается оперное творчество представителей мелодическаго теченія: Рубинштейна, Направника, Соловьева и др.—и находитъ законченнаго выразителя въ лицѣ Чайковскаго.

Въ 1866 г. Даргомыжскій писалъ (Л. И. Кармалиной): „Я не совсѣмъ еще разстался съ музою.... Пробую дѣло небывалое: пишу музыку на сцены „Каменнаго гостя" (Пушкина) такъ, какъ онѣ есть, не измѣняя ни одного слова.

Конечно, никто не станетъ этого слушать. Но чѣмъ же я-то хуже другихъ? Для меня не дурно." Въ другомъ письмѣ къ тому же лицу композиторъ сообщаетъ, что его опера близится къ окончанію и говоритъ: „Вы поймете, что это за трудъ, когда узнаете, что я пишу музыку на текстъ Пушкина, не измѣняя и не прибавляя ни одного слова. Конечно, это произведеніе будетъ не для многихъ."—Композиторъ скончался 5 января 1869 г., не успѣвъ дописать оперу; ее заканчивалъ, по желанію самого Даргомыжскаго, Ц. А. Кюи, а инструментовку ея исполнилъ Римскій-Корсаковъ. Не слѣдуетъ думать, что Даргомыжскій оставилъ „Каменнаго гостя" въ видѣ дробнаго фрагмента: онъ не успѣлъ дописать лишь 1-й картины перваго акта и остановился на словахъ Лепорелло: „Вамъ все равно съ чего-бы ни начать"; остальное все въ черновомъ эскизѣ оперы было написано самимъ Даргомыжскимъ. Для инструментовки „Каменнаго гостя" Н. А. Римскій-Корсаковъ имѣлъ нѣкоторые наброски самого Даргомыжскаго; Корсаковымъ допущены были при этомъ лишь небольшія гармоническія измѣненія слишкомъ уже рѣзкихъ экстравагантностей въ послѣдованіи аккордовъ и въ голосоведеніи.... Въ этомъ реставрированномъ видѣ опера „Каменный гость" была представлена въ петербургскую театральную дирекцію, для постановки на сцену. Вознагражденіе, которое при этомъ требовалось въ пользу наслѣдниковъ композитора, опредѣлялось суммою въ 3,000 рублей серебромъ; эту цыфру назначилъ самъ покойный авторъ оперы. Но дирекція театровъ, согласная поставить оперу въ принципѣ, отказалась, однако, пріобрѣсти ее за указанную цѣну, ссылаясь при этомъ на „Положеніе" отъ 1827 г., по силѣ котораго русскій композиторъ не могъ получить за свою оперу болѣе 4,000 руб. ассигнаціями или 1,143 рублей на серебро (къ стыду нашего опернаго законодательства, иностранные композиторы, согласно тому же „Положенію", могли получать за свои оперы значительно больше; Верди за свою „Силу судьбы" получилъ чуть ли не 15,000 рублей серебромъ!). Другъ композитора, Кюи, сообщилъ о всемъ этомъ публикѣ печатно; его поддержалъ В. В. Стасовъ, предложившій публичный сборъ въ пополненіе предлагаемыхъ 1,143 рублей до 3,000 рублей—и, къ чести русской публики, сборъ удался. Наслѣдники Даргомыжскаго получили 3,000 рублей, и опера была поставлена 16 февраля 1872 г. на сценѣ маріинскаго театра, въ бенефисъ капельмейстера Э. Направника, при участіи артистовъ: Комиссаржевскаго (Донъ Жуанъ), О. А. Петрова (Лепорелло), Мельникова, Васильева 2-го, Саріотти и Соболева, и артистокъ Ю. Ф. Платоновой (донна Анна) и Ильиной. Успѣха опера не имѣла [1]).

1) Что повторилось и при возобновленіи въ 1876 г.; шла всего 13 разъ.

Говорить о „Каменномъ гостѣ“ Даргомыжскаго, значитъ говорить лишь объ одномъ элементѣ оперы: о речитативѣ, и притомъ болѣе „свободномъ“, чѣмъ „мелодическомъ“. Вся опера состоитъ единственно и исключительно изъ речитативовъ; въ ней нѣтъ никакихъ арій, никакихъ ансамблей и никакихъ хоровъ (за исключеніемъ, впрочемъ, двухъ вставочныхъ испанскихъ пѣсенъ, не имѣющихъ никакой органической связи съ оперою). На этотъ разъ и речитативъ Даргомыжскаго—уже не прежній мелодическій речитативъ „Русалки“, представляющій собою пѣвучую идеализацію реалистическихъ интонацій человѣческой рѣчи. Речитативы „Каменнаго гостя“ сухи и отрывисты, какъ декламація въ вагнеровскихъ музыкальныхъ драмахъ, но только съ погонею за реализмомъ до мельчайшихъ деталей: каждая запятая въ текстѣ выражена паузою въ музыкальной партіи, и, во имя реализма, отмѣчены даже тѣ особенности произношенія, которыя считаются въ общежитіи недостатками— напримѣръ, Лепорелло у Пушкина говоритъ Донъ-Жуану, въ сценѣ на кладбищѣ, когда Донъ-Жуанъ заставляетъ его подойти къ статуѣ Командора и пригласить ее на ужинъ: „позвольте“; Даргомыжскій же заставляетъ Лепорелло произносить по московски: „па-а-звольте!“—обязывая пѣвца слогъ „по“ пѣть на половинной, а слоги „звольте“—на восьмыхъ нотахъ! Подобная сухая, преимущественно на короткихъ нотахъ, прерываемыхъ постоянными паузами, декламація у Вагнера скрашивается примѣненіемъ, мѣстами, широкой кантилены на отдѣльныхъ выразительныхъ словечкахъ, а главное— оркестровою симфоническою разработкою „лейтмотивовъ“. Мелодія изгнана Вагнеромъ со сцены, но находитъ пріютъ въ оркестрѣ; систембѣсіе Даргомыжскаго, какъ музыкальнаго новатора, идетъ еще дальше: мелодія изгнана имъ также изъ оркестра! Гармоническое сопровожденіе речитативовъ „Каменнаго гастя“, въ общемъ, не прибавляетъ музыкальной красоты къ этой композиціи. Она неудачна даже со стороны реализма: безцвѣтные, мелкіе речитативы „Каменнаго гостя“ не соотвѣтствуютъ изображаемымъ типамъ испанцевъ; южные народы, какъ извѣстно, говорятъ болѣе пѣвуче, чѣмъ сѣверяне; музыкальный реализмъ требовалъ въ данномъ случаѣ именно большей пѣвучести, т. е. мелодическаго речитатива, а не преимущественно речитатива ритмическаго, каковъ, по существу, есть речитативъ „Каменнаго гостя“. Неуспѣхъ „Каменнаго гостя“ нельзя приписать недостаткамъ пушкинскаго либретто, одновременно и сценическаго, и литературнаго; ошибка—въ выборѣ той, а не иной манеры музыкальнаго письма.... Впрочемъ, въ музыкальной декламаціи Даргомыжскаго много тонкостей и интересныхъ деталей, пропадающихъ на сценѣ, но любо-

пытныхъ для изученія въ кабинетѣ или въ небольшой концертной залѣ.

Я укажу здѣсь на нѣкоторыя такія детали. Въ 1-мъ актѣ интересна краткая характеристика нѣжной и кроткой Инесы, съ мягкимъ, жалобнымъ хроматизмомъ въ аккомпаниментѣ тріолями. Красиво звучитъ начало обращенія Дона-Карлоса къ Лаурѣ, во 2-й картинѣ, въ Ges-dur: „Скажи, Лаура, который годъ тебѣ?" Въ той же картинѣ контрастъ между испанскою ночью и дождливымъ Парижемъ могъ бы быть выраженъ сильнѣе (въ дальнѣйшемъ монологѣ жизнерадостной Лауры), но въ фигурѣ аккомпанимента секстолями есть „лунный" трепетъ, а въ однообразіи тональности (C-dur, на цѣлой страницѣ, безъ постоянныхъ уклоненій въ другія тональности, свойственныхъ стилю „Каменнаго гостя") есть „спокойствіе" тихой ночи, а въ тревожныхъ модуляціяхъ на слова: „На сѣверѣ въ Парижѣ" и т. д. есть нервирующее весеннее настроеніе, причемъ „дождь идетъ" въ аккомпаниментѣ шестнадцатыми нотами, а „вѣтеръ дуетъ" хроматическими двухвязными секстолями. Очень кстати Донъ-Карлосъ, при встрѣчѣ съ Донъ Жуаномъ (2-я картина перваго акта), поетъ дважды на одинъ и тотъ же мотивъ, съ тѣмъ же аккомпаниментомъ, свои слова: „Я — Донъ Карлосъ" и „Нѣтъ, теперь! сейчасъ! (будемъ драться)"; это характерно для выраженія упрямства, свойственнаго Донъ-Карлосу. Къ тому же пріему Даргомыжскій прибѣгаетъ во второмъ актѣ. Тирада Донъ-Жуана: „Когда-бъ я былъ безумецъ, я бъ хотѣлъ въ живыхъ остаться" и т. д.; „когда-бъ я былъ безумецъ, я бы ночи сталъ провожать у вашего балкона" и т. д.; „когда-бъ я былъ безумецъ, я-бъ не сталъ страдать въ безмолвіи" написана композиторомъ такъ, что слова „когда-бъ я былъ безумецъ" трижды поются на одинъ напѣвъ, съ постояннымъ повышеніемъ на цѣлый тонъ (все таже фраза начинается въ малой октавѣ съ нотъ фа, соль и ля); тутъ одновременно охарактеризована и настойчивость Донъ-Жуана, и постепенное повышеніе его страстности. Маленькими граціозными фигурками въ аккомпаниментѣ охарактеризованы движенія и „стрекозы", и „кудрей", разсыпавшихся по мрамору", въ томъ же второмъ актѣ, соотвѣтственно тексту (на словахъ Донъ-Жуана о командорѣ, который замеръ, проткнутый шпагою, „какъ на булавкѣ стрекоза", и на словахъ его же, обращенныхъ къ доннѣ Аннѣ: „Вы кудри черныя на мраморъ блѣдный разсыплете" — хорошенькая фразочка кларнета въ шестнадцатыхъ нотахъ). Очень реалистично передано задыхающееся волненіе Лепорелло, при обращеніи его къ статуѣ командора, въ томъ же 2-мъ актѣ — посредствомъ тріольныхъ паузъ, на словахъ: „Мой баринъ.... Донъ-Жуанъ.... васъ проситъ.... завтра.... притти" и т. д.

Всѣ эти и подобныя тонкости „Каменнаго гостя" легко

могутъ пропасть для слушателя въ театральной залѣ. Нельзя, однако, не замѣтить, что есть въ „Каменномъ гостѣ“ цѣлыя страницы превосходной сценической музыки, дѣлающія эту оперу вполнѣ возможною и мыслимою именно въ оперномъ, а не только въ концертномъ ея исполненіи. Обѣ пѣсенки Лауры во 2-й картинѣ перваго акта, въ ритмѣ вальса, очень доступны и популярны, по манерѣ музыкальнаго письма (въ первой изъ нихъ: „Одѣлась туманомъ Гренада“ ритурнель поразительно напоминаетъ „Аррагонскую хоту“ Глинки; очень боекъ ритурнель ко второй пѣсенкѣ: „Я здѣсь, Инезилья“, на арпеджированномъ аккордѣ B-dur, съ проходящими нотками); для пущей новаторской важности, эти двѣ пѣсенки написаны безъ предзначеній при ключѣ, какъ и вся опера, и лишь со случайными діэзами и бемолями; на самомъ дѣлѣ, вальсъ „Одѣлась туманомъ Гренада“ идетъ въ самомъ благополучномъ D-dur'ѣ, а вальсъ „Я здѣсь Инезилья“—въ столь же здравомысленномъ B-dur'ѣ [1]). Въ своемъ системобѣсіи Даргомыжскій упустилъ много моментовъ, гдѣ самъ текстъ подсказывалъ ему—примѣнить широкую кантилену (напримѣръ, великолѣпная сентенція Пушкина, во 2-й картинѣ 1-го акта: „Одной любви музыка уступаетъ; но и любовь—мелодія“ совершенно пропала въ музыкѣ Даргомыжскаго, будучи изложена сухимъ речитативомъ), но иногда Даргомыжскій всетаки разнообразитъ барабанную трескотню вѣчнаго речитатива (почти безъ половинныхъ и цѣлыхъ нотъ, все больше на четвертныхъ и восьмыхъ нотахъ) красивыми мелодическими фразками аріознаго характера. Укажу, для примѣра, на фразу Донъ-Жуана во 2-мъ актѣ: „О, пусть умру сейчасъ у вашихъ ногъ“, съ красивымъ аккомпаниментомъ въ тріоляхъ pianissimo и даже съ заключительною ферматою вполнѣ въ итальянскомъ духѣ (на доминантъ-аккордѣ, въ Des-dur), на словахъ: „кудри наклонять“ (фермата здѣсь у мѣста: выражаетъ застывшее движеніе вдовы, наклоняющей кудри надъ могилою мужа).

Но безусловно эффектны, въ оперномъ смыслѣ, двѣ сцены оперы: финалъ 2-го акта (сцена на кладбищѣ со статуей командора) и финалъ всей оперы. Обѣ эти сцены построены на гаммѣ изъ цѣлыхъ тоновъ — таковъ „лейтмотивъ“ Командора, отлично выбранный: эта грубая гамма отлично выражаетъ величавость „Каменнаго гостя“ и, повторяясь много разъ въ разныхъ тональностяхъ, прекрасно характеризуетъ грозную непреклонность сердитой статуи. Въ финалѣ оперы этому лейтмотиву приданы имитаціи въ противоположномъ движеніи (въ басахъ гамма идетъ цѣлыми

1) Даргомыжскій забываетъ, въ этихъ вкладныхъ №№, даже правила декламаціи, на счетъ которыхъ онъ обыкновенно очень щепетиленъ. Въ 1-мъ романсѣ фермата въ словѣ „Эльвира“ сдѣлана на слогѣ „ра“, а во второмъ заключительная фермата въ словѣ „окномъ“ пришлась на слогъ „ок“... Это, конечно, едва замѣтная мелочь. Чайковскій имѣлъ основаніе, въ письмахъ своихъ, посмѣиваться надъ чрезмѣрнымъ ригоризмомъ „кучкистовъ“ по части вѣрной декламаціи.

тонами въ восходящемъ порядкѣ тоновъ, въ дискантахъ— въ нисходящемъ), вполнѣ въ духѣ лейтмотива, и еще усугубляютъ эффектъ. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что эти двѣ сцены Даргомыжскаго несравненно сильнѣе и драматичнѣе двухъ аналогичныхъ сценъ въ моцартовомъ „Донъ-Жуанѣ"; да и декламація „Каменнаго гостя" (на двухъ нотахъ) въ финалѣ оперы звучитъ непреклоннѣе, чѣмъ болѣе разнообразная мелодика партіи моцартовскаго Командора. Можно съ полною увѣренностью сказать, что эти двѣ сцены придаютъ оперѣ Даргомыжскаго репертуарность; не будь ихъ—едва ли бы „Каменный гость" увидѣлъ бы когда либо свѣтъ оперной рампы; съ ними же опера еще, быть можетъ, и появится въ оперныхъ театрахъ 20-го вѣка.... Любопытно, что даже такой ярый сторонникъ типа мелодической оперы, какъ извѣстный русскій музыкальный критикъ Ларошъ, находитъ музыкальную красоту въ сценѣ на кладбищѣ, дѣйствіе которой „непосредственно, сильно и неоспоримо". „Техническій пріемъ, - - говоритъ Ларошъ, употребленный здѣсь Даргомыжскимъ, не новъ; это гамма изъ цѣлыхъ тоновъ.... но форма, въ которой эта гамма употреблена здѣсь, оригинальна и смѣла, а мѣстами даже выказываетъ руку искуснаго контрапунктиста. Въ варьяціяхъ на основной мотивъ, взятый изъ этой гаммы, соблюдена искусная постепенность: самая мощная тяжеловѣсно-грандіозная гармонія прибережена къ концу: ее играетъ одинъ оркестръ при паденіи занавѣса".... Уже и по либретто Даргомыжскій обязанъ былъ усилить драматизмъ своего „Каменнаго гостя" сравнительно съ моцартовскимъ „Донъ-Жуаномъ". Вѣдь пушкинскій Донъ-Жуанъ куда неблагонамѣреннѣе героя въ либретто Да-Понте: у Моцарта Донъ Жуанъ зоветъ Командора на ужинъ съ простыми распутницами, а у Пушкина Донъ-Жуанъ проситъ каменнаго супруга стать на стражѣ у спальни, гдѣ камандорова жена (донна-Анна) будетъ проводить время съ любовникомъ! Понятно, что рокъ долженъ сильнѣе карать именно пушкинскаго Донъ-Жуана!

Какъ бы то ни было, для всякаго, мало мальски разносторонняго, опернаго критика ясно, что декламаціонная опера можетъ быть интересна лишь при надлежащемъ развитіи оркестроваго аккомпанимента, и что интересный „оркестръ" въ оперѣ предполагаетъ полное обладаніе композиторомъ техникою контрапункта (образецъ въ этомъ направленіи — Рихардъ Вагнеръ, съ „тематизмомъ" своихъ оркестровыхъ партитуръ и своимъ новымъ „лейтмотивнымъ" контрапунктомъ). Съ этой точки зрѣнія, понятно отрицательное отношеніе къ „Каменному гостю" многихъ лучшихъ русскихъ оперныхъ цѣнителей (даже и не вагнеристовъ), съ П. И. Чайковскимъ во главѣ.

П. И. Чайковскій считаетъ оперу „Каменный гость" неудачною и говоритъ о ней въ своемъ „дневникѣ" [1]):

„Даргомыжскій?—Да, конечно, это былъ талантъ. Но никогда типъ дилеттанта въ музыкѣ не высказывался такъ рѣзко, какъ въ немъ. И Глинка былъ дилеттантъ, но колоссальная геніальность его служитъ щитомъ его дилеттантизму. Да не будь его фатальныхъ мемуаровъ, намъ и дѣла бы не было до его дилеттантизма! Другое дѣло—Даргомыжскій: у него дилеттантизмъ—въ самомъ творчествѣ и въ формахъ его. Бывъ талантомъ средней руки, притомъ не вооруженнымъ техникой, вообразить себя новаторомъ, это чистѣйшій дилеттантизмъ! Даргомыжскій подъ конецъ жизни писалъ „Каменнаго гостя", вполнѣ вѣруя, что онъ ломаетъ старые устои и на развалинахъ оныхъ строитъ нѣчто новое, колоссальное. Печальное заблужденіе!... Болѣе антипатичнаго и ложнаго, какъ эта неудачная попытка внести правду въ такую сферу искусства, гдѣ все основано на лжи и гдѣ „правды" въ будничномъ смыслѣ слова вовсе и не требуется,—я ничего не знаю.... Мастерства (хотя бы и десятой доли того, что было у Глинки) у Даргомыжскаго вовсе нѣтъ. Но нѣкоторая пикантность и оригинальность у него были. Особенно удавались ему курьезы. Но не въ курьезахъ—„суть" художественной красоты, какъ многіе у насъ думаютъ!"...

Какъ никакъ, а музыкальные реалисты, съ появленіемъ на сценѣ „Каменнаго гостя", ликовали: музыкальная драма, съ точки зрѣнія мелодистовъ являющаяся лишь ритмическимъ остовомъ оперы, была создана Даргомыжскимъ на началахъ полнаго подчиненія звука—слову! Многимъ хотѣлось итти въ томъ же направленіи. И за Даргомыжскимъ пошелъ вслѣдъ Кюи.

Цезарь Антоновичъ Кюи родился 6 января 1835 г. въ Вильнѣ, гдѣ отецъ его, служившій когда-то въ рядахъ арміи Наполеона, оставшись послѣ московской компаніи въ Россіи, занимался уроками французскаго языка. Въ числѣ первоначальныхъ учителей музыки, у которыхъ юный Кюи бралъ уроки, былъ извѣстный польскій композиторъ Монюшко (см. третью главу этого сочиненія). Съ 1850 г., на время пребыванія въ петербургскомъ военно-инженерномъ училищѣ, Кюи пришлось забросить музыку, и лишь по окончаніи офицерскихъ классовъ въ этомъ училищѣ, Кюи вступаетъ въ постоянныя отношенія (съ 1857 г.) съ кружкомъ М. А. Балакирева (сторонника программной тенденціи въ инструментальной музыкѣ) и Даргомыжскаго, направившаго музыкальные вкусы Кюи въ сторону декламаціонной оперы. Систематическими музыкальными занятіями Кюи руководитъ Балакиревъ, и Кюи начинаетъ свою композиторскую дѣятель-

1) М. Чайковскій, „Жизнь П. И. Чайковскаго", III, стр. 256.

ность въ 1857 г. съ фортепіаннаго скерцо на тему изъ нотъ В. А. В. Е. G. (сокращеніе — Bamberg, дѣвичья фамилія будущей супруги композитора) и С. С. (латинскіе иниціалы имени и фамиліи Кюи).

Въ переложеніи для оркестра скерцо это было первымъ публично исполненнымъ сочиненіемъ Кюи (въ концертѣ императорскаго русскаго музыкальнаго общества въ 1859 г.)— очень важнымъ для дальнѣйшей музыкальной карьеры Кюи, такъ какъ пьесу похвалилъ самъ строгій Сѣровъ, чѣмъ и оказалъ серьезную нравственную поддержку молодому композитору [1]).

Первой оперѣ предшествуютъ романсы; этою же оперою была одноактная оперетка à la Оберъ, „Сынъ Мандарина" (либретто В. Крылова), написанная въ 1859 г., для интимнаго кружка. Состоя преподавателемъ въ инженерномъ училищѣ (упоминаю, что Кюи, какъ военный инженеръ, сталъ впослѣдствіи генералъ-лейтенантомъ и заслуженнымъ профессоромъ фортификаціи въ академіяхъ Николаевской инженерной, Михайловской артиллерійской и Генеральнаго штаба; онъ же преподавалъ фортификацію нынѣ царствующему Императору Николаю II)—Кюи не переставалъ заниматься музыкою. Съ 1864 г. Кюи выступаетъ музыкальнымъ критикомъ въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ" и прославляетъ избранный имъ псевдонимъ „три звѣздочки" рядомъ острыхъ и дѣльныхъ, но вмѣстѣ и крайне рѣзкихъ, статей. Какъ музыкальный критикъ, Кюи съ начала до конца своей литературной дѣятельности остается проповѣдникомъ программнаго теченія въ инструментальной музыкѣ и декламаціоннаго теченія въ оперѣ [2]). Такимъ образомъ, съ точки зрѣнія опредѣленности и ясности основныхъ музыкальныхъ воззрѣній, музыкальная критика Кюи составляетъ шагъ впередъ сравнительно съ музыкальною критикою Сѣрова, въ теченіе своей жизни колебавшагося между самыми противоположными музыкальными идеалами; рѣзкость Кюи обусловлена партійною односторонностью, сильною убѣжденностью, рѣзкость статей Сѣрова — внутреннею неудовлетворенностью, недостаткомъ убѣжденія [3]). Съ 1897 г. Кюи—предсѣдатель С.-Петер-

1) Сѣровъ писалъ: „Привѣтъ русскому композитору, впервые выступившему въ публику съ произведеніемъ чрезвычайно занимательнымъ! Скерцо Цезаря Антоновича Кюи, ученика Станислава Монюшка, въ своемъ самобытномъ родѣ, близко родственно шумановскимъ симфоническимъ произведеніямъ, съ оттѣнками чего-то и шопеновскаго. Яркихъ „эффектовъ" ни въ изобрѣтеніи, ни въ оркестровыхъ сочетаніяхъ почти нѣтъ, — но всѣ мысли вращаются въ самой благородной сферѣ, сочетаются и развиваются непринужденно, съ глубокимъ внутреннимъ толкомъ. Въ технической обработкѣ ритма, гармоніи и оркестра видны знаніе и тонкая обдуманность, которыя очень рѣдко встрѣчаются въ дебютантахъ. Кто такъ начинаетъ, отъ того можно ожидать много необыкновенно-хорошаго." („Критическія статьи", томъ второй, СПБ. 1892 г., стр. 1161).... О, если бы Ц. Кюи, впослѣдствіи изругавшій первыя композиціи Чайковскаго, самъ относился бы къ дебютантамъ съ такимъ же доброжелательствомъ!

2) Понятно, почему онъ, напримѣръ, не могъ оцѣнить по достоинству оперную дѣятельность П. И Чайковскаго, завершителя типа мелодической оперы отчетнаго періода.

3) Большею объективностью отличаются критическія сужденія Кюи съ конца 19 вѣка; въ это время онъ начинаетъ признавать и заслуги Рих. Вагнера въ исторіи оперы, а было время, когда Кюи, сторонникъ музыкальной драмы, отрицалъ значеніе Вагнера именно въ сферѣ этой драмы!

бургскаго отдѣленія императорскаго русск. муз. общества. Съ 1861 г. Кюи, по совѣту Балакирева, принялся за оперу на сюжетъ трагедіи Гейне „Вильямъ Ратклифъ". Какъ и Сѣрову, Кюи приходилось, сочиняя, преодолѣвать массу затрудненій техническаго свойства, и контрапунктическихъ и инструментальныхъ, такъ что, сочиняя оперу, Кюи одновременно учился теоріи композиціи, съ помощью Балакирева. Опера „Вильямъ Ратклифъ" была поставлена на сценѣ петербургскаго маріинскаго театра 14 февраля 1869 г., въ бенефисъ Леоновой, но успѣха не имѣла и сошла съ репертуара, послѣ 8 представленій. Въ теченіе 1871—75 гг. Кюи пишетъ новую оперу: „Анджело", на сюжетъ изъ драмы Виктора Гюго; эта опера впервые была представлена на сценѣ петербургскаго маріинскаго театра, въ бенефисъ Мельникова, 1 февраля 1876 г. Четвертою оперою Кюи (включая „Сына мандарина") былъ „Кавказскій плѣнникъ", по А. Пушкину, начатый еще въ 1857—58 гг. и оконченный въ 1881—82 гг.; впервые эта опера шла 4 февраля 1883 г., на сценѣ петербургскаго Большого театра, подъ управленіемъ Э. Направника. Пятая опера Кюи — на французскомъ языкѣ, на сюжетъ Ришпена: „Le flibustier", впервые представлена въ Парижѣ 10—22 января 1894 г., на сценѣ Opéra Comique [1]). Шестая опера — „Сарацинъ", на сюжетъ, заимствованный изъ драмы Дюма-отца „Charles VII chez ses grands vassaux", впервые была представлена 2 ноября 1899 г. въ Петербургѣ, на сценѣ маріинскаго театра, и имѣла, сравнительно съ другими операми Кюи, наибольшій успѣхъ. Въ 1900 г. въ Москвѣ, въ Новомъ театрѣ, шла седьмая одноактная опера Кюи на неизмѣненный текстъ Пушкина: „Пиръ во время чумы", а въ 1903 г.—восьмая, одноактная: „Мадемуазель Фифи". Итого изъ восьми оперъ 7 написаны на русскія либретто. Какъ композиторъ, Кюи еще болѣе извѣстенъ своими романсами, гдѣ онъ является лирикомъ съ оттѣнкомъ романтизма на западно-европейскій ладъ, причемъ музыкальная національность, а именно русская, лежитъ внѣ сферы его музыкальнаго дарованія.

Комическая опера въ 1 дѣйствіи „Сынъ мандарина" (либретто В. Крылова), сочиненная въ 1859 г., представлена была впервые въ С.-Петербургѣ, въ „клубѣ художниковъ" 7 декабря 1878 г., подъ управленіемъ В. Главача. Составъ исполнителей: Мандаринъ (басъ)—г. Габель, Іеди (сопрано)—г-жа Скальковская, Мури (теноръ)—г. Лодій, Трактирщикъ (баритонъ) — г. Алениковъ, Зай-Сангъ (басъ) — г. Чернавинъ [2]).—Какъ уже упоминалось, музыка этой оперетты подражательная, à la Оберъ. Большого значенія въ оперной

1) Объ этой оперѣ см. ниже, въ рубрикѣ композиторовъ— инородцевъ.

2) См. брошюру Ник. Финдейзена: „Біографическій указатель музыкальныхъ произведеній и критическихъ статей Ц. А. Кюи. Москва, 1894 г."

карьерѣ Кюи „Сынъ мандарина“ не имѣетъ, но характеренъ въ смыслѣ выбора образца для подражанія [1]). Черезъ сорокъ лѣтъ слишкомъ эта опера вновь появилась въ Москвѣ, на оперныхъ сценахъ: 9 февраля 1900 г. на сценѣ Частной оперы, 11 ноября 1901 г. въ Новомъ театрѣ и 7 ноября 1902 г. на сценѣ императорскаго московскаго Большого театра.

„Вильямъ Ратклифъ“ (опера въ трехъ дѣйствіяхъ; текстъ заимствованъ изъ драматической баллады Генриха Гейне, въ переводѣ А. Плещеева) сочиненъ въ 1861—68 гг.; впервые опера представлена на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра 14 февраля 1869 г., въ бенефисъ г-жи Леоновой, подъ управленіемъ Э. Направника. Составъ исполнителей: Макъ-Грегоръ (басъ)—г. Васильевъ 1-й, Марія (сопрано)—г-жа Платонова, Маргарита (меццо-сопрано) — г-жа Леонова, графъ Дугласъ (теноръ)—г. Никольскій, Вильямъ Ратклифъ (баритонъ)—г. Мельниковъ, Леслей (теноръ)—г. Булаховъ, Робинъ (басъ)—г. Саріотти, Томъ (баритонъ) — г. Соболевъ, Бетси (сопрано)—г-жа Зубынина.—Въ 1900 г. опера шла въ Москвѣ, на частной сценѣ. Въ 1869 г. опера не имѣла успѣха и критикою не была оцѣнена по достоинству; Сѣровъ [2]) на сей разъ бранился, находилъ самую драму Гейне „галиматьею“ и „пародіею“, а музыку — „въ ритмическихъ и гармоническихъ миніатюрахъ во вкусѣ Берліоза и Шумана“,—„проявленіемъ больного мозга“. Онъ писалъ: „Въ отношеніи ритмически-гармоническихъ комбинацій этотъ любопытный, въ своемъ родѣ, трудъ не лишенъ даже оригинальности; но эта оригинальность не та, которая составляетъ достоинство произведенія: она бьетъ въ сторону и потому не достигаетъ цѣли. Самая ничтожная изъ „бравурныхъ“ арій Доницетти или Верди представляется колоссомъ драматической правды (въ собственномъ родѣ) рядомъ съ этой нескладной путанницей синкопъ и дисгармоній, ничего не выражающихъ потому, что онѣ силятся выразить слишкомъ много.“

Критика впослѣдствіи видоизмѣнила и смягчила этотъ приговоръ, не чуждый полемическаго пристрастія (Сѣровъ и Кюи подъ „тремя звѣздочками“ жестоко полемизировали другъ съ другомъ въ 1860-хъ гг.). Нѣсколько измѣнилось и отношеніе публики къ этой оперѣ. 15 декабря 1900 г. „Вильямъ Ратклифъ“ шелъ съ хорошимъ успѣхомъ въ Москвѣ, на сценѣ Частной оперы; по отзывамъ печати, опера слушалась съ неподдѣльнымъ интересомъ и на первомъ представленіи композитора принимали чрезвычайно сердечно [3]).

Опера „Вильямъ Ратклифъ“, по стилю ея, лишь отчасти принадлежитъ къ новой декламаціонной оперѣ 60-хъ годовъ.

1) Мнѣ придется еще упомянуть о нѣкоторой „оберовской“ живости и легкости въ музыкальной индивидуальности Кюи.
2) „Критическія статьи“, IV, 2011.
3) „Русская музыкальная газета“, 1901 г., № 2; корреспонденція изъ Москвы Ив. Липаева.

Она скорѣе всего напоминаетъ пріемъ Сѣрова во „Вражьей силѣ“ — гдѣ Сѣровъ, избѣгая арій и, вмѣстѣ, свободнаго речитатива à la „Каменный гость“, пишетъ рядъ мелкихъ аріозо на темы народныхъ пѣсенъ. Кюи, избравшій сюжетомъ шотландскую легенду, конечно, не прибѣгаетъ къ темамъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, но пишетъ музыку, прибѣгая именно къ формѣ мелкихъ аріозо; разница между „Вражьею силою“ и „Ратклифомъ“ еще въ томъ, что Сѣровъ избралъ народническій сюжетъ, а Кюи, романтикъ по складу своего таланта, разработываетъ фантастику юнаго Гейне. Тѣмъ не менѣе, явствующая изъ стиля „Ратклифа“ боязнь прежнихъ, широкихъ и законченныхъ музыкальныхъ формъ, практикуемыхъ оперными мелодистами, вродѣ Глинки, приближаетъ „Ратклифа“ къ типу новой декламаціонной оперы. Ларошъ [1]) указалъ на то, что выборъ этого стиля обусловленъ подражаніемъ Шуману. „Стиль „Ратклифа“ есть стиль Шумана—говоритъ музыкальный критикъ—или, точнѣе, перваго періода Шумана. Не вездѣ (какъ въ вступительномъ хорѣ, который и по ритму, и по гармоніи напоминаетъ главную партію перваго allegro 3-й симфоніи Шумана) можно указать отдѣльное произведеніе великаго нѣмецкаго мастера, повліявшее на фантазію г. Кюи; но почти вся фантазія эта, такъ сказать, насыщена шумановскими мотивами и оборотами...“ Бѣда въ томъ, что шумановскій стиль, „камерный“ стиль фортепіанной небольшой пьесы и небольшого романса, слишкомъ мелокъ для оперы. „Кюи, избѣгая свободнаго речитатива, впадаетъ въ однообразіе, такъ какъ контрастъ между речитативомъ и пѣвучими нумерами у него замѣненъ одинаковою, сѣрою полосою безконечно-тянущагося аріозо. Этотъ способъ введенъ не имъ: „Геновефа“ Шумана и обѣ его ораторіи („Рай и Пери“, „Странствованіе розы“) написаны такимъ же образомъ; но, въ этомъ отношеніи, Шуманъ очень дурной примѣръ для подражанія. Если уже возвышать мелодическій уровень речитатива, если его повсемѣстно превращать въ аріозо, то слѣдуетъ въ аріяхъ, квартетахъ, секстетахъ и т. д. давать намъ такіе шедевры мелодіи и законченной формы, передъ которыми блѣднѣла бы вся оперная музыка прежнихъ дней!“ Мелодическое однообразіе Кюи маскируетъ 1) пикантною гармонизаціею съ массою т. н. „смѣшанныхъ аккордовъ“, образующихся изъ хроматическихъ, проходящихъ нотъ и задержаній и 2) оркестровкою, разработанною опять-таки по шумановски, полифонически, съ преобладаніемъ „среднихъ голосовъ“; вокальное соло пѣвца, при такой манерѣ письма, теряетъ главный музыкальный интересъ. „Вообще можно сказать — справедливо замѣчаетъ Ларошъ, — что въ оперѣ

1) „Ларошъ. Музыкально-критическія статьи. С.-Петербургъ, 1894 г. Изданіе В. Бессель и К⁰.“ См. стр. 74 и слѣд. (статья: „Вильямъ Ратклифъ“).

(какъ „родѣ“ музыкальнаго искусства) преобладаніе верхняго голоса сильнѣе, чѣмъ въ произведеніяхъ другого рода, что, такимъ образомъ, оперная музыка болѣе склонна къ гомофоніи (т. е. одноголосному стилю), чѣмъ камерная или церковная,—это особенно сильно выступаетъ въ итальянскихъ операхъ, которыя, въ этомъ случаѣ, впадають въ крайность; и, вообще, оперная музыка популярнѣе, пластичнѣе и менѣе другихъ родовъ музыки вдается въ тонкія подробности и техническія детали.“ Неудивительно, что, при такой манерѣ опернаго творчества, Кюи, какъ музыкальный художникъ-миніатюристъ, не въ силахъ былъ справиться съ сценами сильнаго драматизма, требующими широкаго, декоративнаго размаха. Въ „Ратклифѣ“ ему удались любовныя сцены, романсы и монологи болѣе, чѣмъ сцены массовыхъ движеній, сильныхъ страстей и т. п., которыми такъ изобилуетъ юношеская трагедія Гейне, написанная съ большимъ темпераментомъ, привлекательная поэтому для сильно-драматическихъ оперныхъ композиторовъ (не даромъ тотъ же оперный сюжетъ разработалъ впослѣдствіи Масканьи, авторъ сильно-драматической „Крестьянской чести“). Драматическій и характерный колоритъ либретто „Ратклифа“ (переведеннаго Плещеевымъ) исчезъ въ музыкѣ Кюи. Приходится, слѣдовательно, согласиться съ окончательнымъ приговоромъ Лароша относительно „Ратклифа“: „Оперная музыка, часто впадающая въ излишнюю изысканность и вообще страдающая недостаткомъ свѣта и тѣни, недостаткомъ контраста, носитъ въ себѣ элементы неуспѣха. Но для цѣнителя изящныхъ деталей, для умѣющаго наслаждаться лирическими моментами, талантливо выраженными, „Вильямъ Ратклифъ“ всегда останется музыкальнымъ произведеніемъ, внушающимъ и уваженіе, и симпатію.“

Сем. Кругликовъ въ своей статьѣ о „Вильямѣ Ратклифѣ“ (въ Артистѣ“ 1894 г., № 34) отмѣтилъ одну любопытную черту оркестроваго письма Ц. Кюи: лейтмотивное творчество, тѣмъ болѣе любопытное, что „новая русская школа“ теоретически всегда отрицала Рихарда Вагнера, въ операхъ котораго такъ развитъ „лейтмотивный контрапунктъ“ въ оркестрѣ. Критикъ пишетъ:

„Для примѣра, прослѣдимъ варіанты одной изъ темъ, принадлежащихъ Вильяму. Она въ первый разъ совпала со словами его разсказа о призракахъ: „такъ горестно взирали другъ на друга“. Тогда она была еле намѣчена, имѣла скромный характеръ эскизно выраженной, простой и тихой грусти. Оттѣнокъ чего-то болѣе страстнаго, таинственнаго лежитъ на ней, когда она, мелодически значительно развившаяся, играетъ роль въ оркестровомъ началѣ сцены „у чернаго камня“. Она же, разбивши этотъ свой новый видъ пополамъ, легла на другой совсѣмъ гармоническій фонъ, когда, въ той

же сценѣ, рисуетъ накипь болѣзненно вздымающагося настроенія Вильяма, мечтающаго о своемъ успокоеніи путемъ самоубійства („О, вѣрный другъ!“ и т. д.), а непосредственно передъ этимъ мѣстомъ, въ еще болѣе сокращенномъ видѣ и обрываясь на синкопѣ, навѣваетъ душѣ Вильяма сомнѣнія: придетъ или нѣтъ Дугласъ на поединокъ? (стр. 162 клавираусцуга); далѣе, при сопровожденіи словъ Ратклифа „прижавъ возлюбленную къ сердцу“, она, на дикихъ тремоло басовыхъ гармоній и въ обществѣ быстро влетающихъ гаммокъ, даетъ картину отчаянно расходившейся страсти и ревности. Сколько очарованія въ устроенномъ на ту же тему пѣвучемъ обращеніи Вильяма къ призраку: „что на меня глаза уставилъ“!; какая мощь въ заключительныхъ тактахъ „Чернаго камня“ — когда тема, опять сварьированная, звучитъ при полномъ развалѣ оркестра, а потомъ отрывочно намѣчается, мелодически изломанная, вслѣдъ за хохотомъ вѣдьмъ, въ послѣднихъ восьми тактахъ сцены!... Но едва ли не самый рѣшительный, хотя по музыкѣ и наименѣе удачный, варьянтъ темы найдемъ въ allegro того же разсказа Вильяма, гдѣ она впервые появилась такъ скромно и съ такою тихою, мечтательною грустью; на этотъ разъ, рисуя текстъ о болѣе рѣзкомъ появленіи призраковъ въ пору разгульной жизни Вильяма (стр. 139 клавираусцуга) — она до неузнаемости погрубѣла, стала жесткой, холодной, сознательно-прозаической!“....

Приводя эти строки, я далекъ отъ мысли констатировать вліяніе вагнеровскихъ оперъ на творчество Кюи; естественнѣе объяснить этотъ лейтмотивный монотематизмъ вліяніемъ Берліоза и его „Фантастической симфоніи“. Да и кто знаетъ: не повліялъ ли этотъ лейтмотивный монотематизмъ Берліоза на самую манеру лейтмотивнаго контрапункта въ операхъ Рихарда Вагнера? Вѣдь берліозовская симфонія „Episode de la vie d'un artiste“ была впервые исполнена 5 декабря 1820 г. (въ Парижѣ), а первая опера Рих. Вагнера съ „лейтмотивами“, „Летучій Голландецъ“, написана въ 1839—42 г. (также въ Парижѣ)!...

Чайковскій относится къ „Ратклифу“ съ симпатіей (но не любилъ слѣдующую по времени оперу Кюи, „Анджело“); въ 1875 г. онъ писалъ Римскому-Корсакову: „Года два тому назадъ Кюи игралъ мнѣ первый актъ „Анджело“, произведшій на меня впечатлѣніе весьма несимпатичное, особенно взявъ въ сравненіе „Ратклифа“, котораго я страхъ какъ люблю“ [1]). При всемъ томъ, Чайковскій находилъ, что музыка „Ратклифа“ написана слишкомъ въ мелкихъ, романсныхъ формахъ. Въ 1877 г. Чайковскій писалъ (см. его „Жизнь“, II, 73): „Кюи—талантливый дилеттантъ. Музыка его

1) М. Чайковскій, „Жизнь П. И. Чайковскаго“, I, 460. Впрочемъ оперу „Анджело“ Чайковскій предпочиталъ оперѣ на тотъ же сюжетъ Понкіелли („Джіоконда); см. ниже.

лишена самобытности, но элегантна, изящна; она слишкомъ кокетлива, прилизана, такъ сказать, а потому нравится сначала, но быстро пріѣдается. Это происходитъ оттого, что Кюи, по своей спеціальности, не музыкантъ, а профессоръ фортификаціи, очень занятой и имѣющій массу лекцій чуть ли не во всѣхъ военныхъ учебныхъ заведеніяхъ Петербурга. По его собственному признанію мнѣ, онъ иначе не можетъ сочинять, какъ подыгрывая и подыскивая на фортепіано мелодійки, снабженныя аккордиками. Напавъ на какую-нибудь хорошенькую идейку, онъ возится съ нею, отдѣлываетъ ее, украшаетъ и всячески подмазываетъ—и все это очень долго, такъ что онъ, напримѣръ, свою оперу „Ратклифъ" писалъ десять лѣтъ [1]). Но, повторяю, талантъ въ немъ всетаки есть, по крайней мѣрѣ—вкусъ и чутье." То же повторялъ Чайковскій о „Ратклифѣ" и въ 1879 г. („Жизнь", II, 337): „Въ ней (этотъ оперѣ) есть прелестныя вещи—но, къ сожалѣнію, страдающія нѣкоторою приторностью и прилизанностью въ голосоведеніи. Видно, что авторъ долго высиживалъ надъ каждымъ тактикомъ и съ любовью его отдѣлывалъ, вслѣдствіе чего рисунокъ (музыкальный) не достаточно свободенъ, штрихи слишкомъ искусственно придуманы. Кромѣ того, его губитъ то, что называется оригинальничаньемъ. По натурѣ своего таланта, Кюи склоненъ къ легкой, пикантно-ритмизированной на французскій ладъ, музыкѣ; но требованія кружка, къ которому онъ принадлежитъ, заставляютъ его насиловать свой талантъ и навязывать себѣ такія псевдо-оригинальныя гармоническія выходки, которыя не дѣлаютъ его плодовитымъ.... „Ратклифа" онъ писалъ 10 лѣтъ. Очевидно, опера сочинялась кусочками, очень старательно отдѣланными,—но въ цѣломъ чувствуется отъ этого недостатокъ единства и невыдержанность стиля."

Слова Чайковскаго о томъ, что Кюи склоненъ къ легкой, пикантно-ритмизированной на французскій ладъ, музыкѣ и насилуетъ свое природное дарованіе псевдо-гармоническими выходками, глубоко справедливы. При бѣгломъ просмотрѣ (безъ фортепіано) партитуры „Ратклифа", музыка его представляется весьма простою: со стороны ритмики, какъ будто даже танцовальной à la Оберъ (пѣсенка Леслея во 2-мъ актѣ: „Кто хочетъ веселиться" прямо-таки напоминаетъ изящныя оперныя шансонетки Обера, какихъ не мало въ „Фрадьяволо"). Иногда даже эта ритмика некстати жизнерадостна (andantino въ $\frac{6}{8}$, на манеръ баркароллы, въ послѣднемъ актѣ, не подходитъ къ словамъ разсказа Маргариты: „Мать у тебя красавицей была" и т. д.). Простою кажется и мелодика (напримѣръ, berceuse Маргариты 1-го акта, въ b-moll: „Открой, моя куколка, глазки", или романсъ Маріи въ 3-мъ

1) Восемь лѣтъ. (В. Ч.).

актѣ, въ Ges-dur, въ $\frac{12}{8}$: „Онъ мнѣ сначала показался незлобивымъ"), также напоминающая, въ веселыхъ эпизодахъ, оперы — Обера, въ сентиментальныхъ, — Гуно или Мендельсона. Но стоитъ прослушать все это въ театрѣ, или хотя бы проиграть на фортепіано, чтобы убѣдиться въ томъ насиліи, какому подвергаетъ Кюи свой, въ сущности, простенькій талантъ композитора, рожденнаго для изящныхъ, на французскій ладъ, комическихъ оперъ, съ сентиментально-лирическими эпизодами: въ каждомъ тактѣ „Ратклифа"— какой-нибудь гармоническій вывертъ, въ видѣ ряда задержаній, предъемовъ, проходящихъ, вспомогательныхъ и перемѣнныхъ нотъ, энгармоническихъ модуляцій, смѣшанныхъ аккордовъ и т. д.; въ каждомъ тактѣ — стремленіе какъ можно больше затушевать аккорды строя, спрятать отъ слушателя руководящее трезвучіе! Это стремленіе доходитъ до курьеза: въ предпослѣднемъ доминантовомъ септъ-аккордѣ всей оперы, кончающейся въ тональности Des-dur, Кюи, вмѣсто доминанты „as", даетъ задержаніе „b", которое разрѣшаетъ въ „as", измѣняя самую гармонію, — а именно, въ „as" тоническаго трезвучія (des-f-as)!... Изысканность гармонизаціи Кюи не можетъ быть продуктомъ непосредственнаго музыкальнаго творчества; очевидно, композиторъ сначала создавалъ, не мудрствуя лукаво, простыя мелодійки, но затѣмъ всячески украшалъ ихъ гармоническими вычурами. Почему? — да, очевидно, потому, что Кюи не считалъ свои мелодіи достаточно драматическими, а къ драматизму его тянуло! Но для opернаго драматизма необходимы особыя данныя, которыхъ нѣтъ у Кюи, воображающаго, что мелкая нервная тревога можетъ замѣнить широкую эмоцію, и что изъ легонькихъ и танцовальныхъ мотивчиковъ можно, приправивъ ихъ гармоническими пряностями, сдѣлать сильный драматическій вскрикъ, или плавную кантилену.... Кюи достигаетъ только того, что нервируетъ слушателя, вмѣсто того, чтобы волновать его, а, теряя мѣру въ своихъ гармоническихъ штучкахъ (каждую изъ которыхъ композиторъ долженъ бы провѣрять на слухъ, на фортепіано: иной разъ штучка можетъ быть одобрена теоріею гармоніи, но не ушами, и наоборотъ) создаетъ въ „Ратклифѣ" цѣлыя страницы ученой какофоніи, которую профанъ принимаетъ за самую неученую плохую музыку!... Въ „Ратклифѣ" муза Кюи производитъ на меня впечатлѣніе драматической „энженю", взявшейся за сильно-драматическую роль „героини": она нервно мечется по всей сценѣ, тщательно отдѣлываетъ отдѣльные моментики роли и, временами, очень недурна; но въ цѣломъ это — совсѣмъ не то, что нужно: нѣтъ природныхъ данныхъ, нѣтъ стихійной силы и темпераментной эмоціи, нѣтъ самаго главнаго: героическаго подъема духа, требуемаго героическою пьесою.... И въ самомъ дѣлѣ: подходитъ ли жеманная му-

зыка „à quatre epingles“, застегнутая, такъ сказать, на всѣ пуговицы, къ характеру гейневской поэмы и ея героя, Ратклифа, съ его растерзанной „душой на распашку“?... При всѣхъ недостаткахъ оперы Масканьи на тотъ же сюжетъ, всетаки придется отдать предпочтеніе „Ратклифу“ Масканьи, болѣе грубому, но и болѣе цѣльному, по музыкальному стилю, сравнительно съ „Ратклифомъ“ Кюи!

И охота же была Кюи браться за сюжетъ, надъ которымъ призадумались бы и Мейерберъ, и Вагнеръ! Вѣдь „драматическая баллада“ Гейне требуетъ отъ композитора совершенно исключительнаго подъема драматическаго темперамента: страсть Маріи и Ратклифа, по поэтическому капризу Гейне, не простая; Марію и Ратклифа кидаютъ въ объятія два влюбленныхъ призрака (матери Маріи и Ратклифова отца): Марія и Ратклифъ любятъ каждый за двоихъ — за себя, и за призрака,—оттого-то въ пьесѣ столько сумятицы, кровопролитій, столько „судьбы“.... Надо еще удивляться, какъ лирикъ - Кюи могъ достичь еще того, болѣе или менѣе приличнаго, драматизма, какой присущъ музыкѣ его „Ратклифа“ [1])!

Въ выборѣ сюжета для слѣдущей за „Ратклифомъ“ оперы Кюи уже былъ благоразумнѣе. Онъ избралъ сюжетомъ драму Виктора Гюго, хотя и полную сильныхъ сценическихъ эффектовъ, но, по существу, уже не столь неистовую и необузданную, какъ „Ратклифъ“ Гейне.

То была опера „Анджело“, сюжетъ который былъ предложенъ композитору въ кружкѣ Балакирева В. В. Стасовымъ (придумавшимъ сюжеты и для Бородина—„Князя Игоря“,— и для Мусоргскаго—„Хованщины“).

„Анджело“, опера въ 4 дѣйствіяхъ (либретто В. Буренина, по драмѣ В. Гюго) сочинена въ 1871—75 гг. Опера впервые представлена на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра 1 февраля 1876 г., въ бенефисъ г. Мельникова, подъ управленіемъ Э. Направника. Составъ исполнителей: Анджело (басъ) — г. Палечекъ, Катарина (сопрано) — г-жа Раабъ, Тизба (меццо-сопрано)—г-жа Каменская, Родольфъ (теноръ)—г. Орловъ, Галеофа (баритонъ)—г. Мельниковъ, Асканіо (басъ)—г. Васильевъ 1-й, 1-я маска (теноръ)—г. Васильевъ 2-й, 2-я маска (сопрано) — г-жа Дмитріева, Дафна (меццо-сопрано) — г-жа Шредеръ, Фра-Паоло (теноръ)—г. Васильевъ 2-й, 1-й сбиръ (басъ) — г. Саріотти, 2-й сбиръ (баритонъ) — г. Соболевъ, Пеппо (теноръ) — г. Дюжиковъ. Особеннаго успѣха опера не имѣла, но критика отмѣтила отступленіе отъ нѣкоторыхъ

---

1) Очевидно, тутъ вліяніе среды и момента. Въ 60-е годы русское искусство хотѣло и любило серьезничать. Въ литературѣ Некрасовъ обязывалъ народниковъ скорбѣть, — и скорбѣли даже юмористы, вродѣ Салова, съ природнымъ складомъ характера, склоннымъ, въ сущности, къ юмору и смѣху. Въ кружкѣ Балакирева также серьезничали (Мусоргскій усиленно, но искренно печалился о народѣ въ „Борисѣ Годуновѣ“ и „Хованщинѣ“). Невольно „продрамился“ и Кюи, хотя онъ, въ качествѣ россійскаго инородца французскаго происхожденія, при этомъ долженъ былъ насиловать себя болѣе другихъ „кучкистовъ“.

воззрѣній, проповѣдывавшихся въ „Ратклифѣ“ (и убѣждала, по этому поводу, Ц. Кюи отстать отъ своихъ товарищей по музыкально-радикальному кружку). Опера выдержала всего 9 представленій, а затѣмъ была возобновлена лишь черезъ 25 лѣтъ, но уже не на императорской, а на частной московской оперной сценѣ, 4 января 1901 г., причемъ опера имѣла уже большой успѣхъ, которому много способствовали хоры и великолѣпный шпіонъ-Галеофа, въ исполненіи Шаляпина; на этомъ же представленіи публика чествовала самого композитора.

Критика совершенно основательно указала въ 1876 г. на измѣненія въ стилѣ Кюи, какъ автора „Анджело“, съ стилемъ Кюи, какъ автора „Ратклифа“. Въ „Анджело“ Кюи, несомнѣнно, прогрессируетъ въ чисто-оперномъ направленіи. Если „Ратклифъ“ писался 8 лѣтъ, то „Анджело“ — 4 года, и это оказалось къ лучшему: Кюи не „зализалъ“, какъ говорятъ художники, своихъ музыкальныхъ картинъ обиліемъ искусственныхъ, гармоническихъ диссонансовъ—опера вышла, въ результатѣ, и благозвучнѣе, и свѣжѣе, непосредственнѣе, а также драматичнѣе „Ратклифа“. Легкая французско-итальянская обѐровщина, сидящая глубоко внутри музыкальной индивидуальности Кюи, на этотъ разъ, пробилась наружу: сюжетъ давалъ возможность примѣнить самымъ естественнымъ образомъ цѣлый рядъ хоровъ, въ легкихъ граціозныхъ, отчасти танцовальныхъ, ритмахъ баркароллы и тарантеллы. Кюи очень удались, на этотъ разъ, народныя сцены: начальный хоръ 1-го акта въ 6/8: „Пышно чертоги сіяютъ“, баркаролла того же акта (теноръ съ хоромъ): „Съ неба сіянье мѣсяца льется“, хоръ-тарантелла 3-го акта: „Завязалась, закипѣла“; удались на славу и женскіе хорики 2-го акта: „Однажды царь“ (про Аристотеля, на котораго любовница Александра надѣла сѣдло, — собственно говоря, хоровая шансонетка) и „Далеко на самомъ морѣ“ (въ 3/4 — что-то вродѣ вальса въ 3/4, но въ сдержанномъ moderato, съ тріолями въ аккомпаниментѣ; хорикъ написанъ съ большимъ вкусомъ и непринужденно-граціозенъ).... Много красоты и въ лирическихъ моментахъ оперы; особенно удалась композитору мягкая лирическая партія Катарины, во 2-мъ актѣ, въ которомъ Кюи прибѣгаетъ къ болѣе или менѣе законченнымъ опернымъ формамъ (большое аріозо Катарины въ началѣ 2-го акта: „Я здѣсь во дворцѣ какъ въ темницѣ“ и вполнѣ законченный любовный дуэтъ Катарины и Родольфа, въ As-dur, съ мягкими, слегка вальсообразными, но изящными и не пошлыми изгибами мелодіи въ аккомпаниментѣ, гармонизованной благозвучно, безъ приторности и безъ чрезмѣрной пикантности; въ самомъ финалѣ дуэта— чисто-итальянскій пріемъ вродѣ Верди: тоническое трезвучіе въ восьмыхъ съ проходящими и перемѣнными нотками pianissimo; впрочемъ,—оче-

видно, въ угоду своимъ товарищамъ, музыкальнымъ радикаламъ — Кюи дѣлаетъ помѣтку, что купюра этой „коды“ допускается авторомъ)…. Нельзя сказать, чтобы и чисто-драматическіе моменты (которыхъ не мало въ оперѣ) не удались Кюи; напротивъ, многія чисто-драматическія страницы у Кюи прямо-таки превосходны. Мнѣ очень нравится унылая пѣсня шпіона Галеофы въ 1-мъ актѣ (въ d-moll): „Я съ вами согласенъ вполнѣ“. Эти куплеты, съ взвизгами флейты-пикколо въ концѣ ихъ, напоминающими ритурнель къ пѣснѣ веберовскаго демоническаго Каспара въ „Фрейшюцѣ“, очень характерны: унылая шансонетка характеризуетъ злополучнаго шпіона, у котораго на душѣ кошки скребутъ, какъ онъ ни старается маскировать свою тоску бойкими ритмами и хохотомъ. Сцена заговора въ 3-мъ актѣ, а именно діалогъ Асканіо съ народомъ, съ энергичными тріольными аккордами аккомпанимента crescendo (похожими на аккомпаниментъ финала въ „Гугенотахъ“, въ подобной же сценѣ заговора) безусловно-драматична и выразительна. Очень недурна и начальная сцена 4-го акта—характеристика свирѣпаго Анджело, съ очень кстати примѣненными гармоническими экстравагантностями…. Менѣе удачными кажутся мнѣ типы Родольфа и Тизбы; впрочемъ, и Тизба охарактеризована музыкою „на любителя“: излишне нервною, мучительно-страстною, но, пожалуй, подходящею къ этой надломленной судьбою личности…. Опера кончается прекраснымъ, очень мрачнымъ, вполнѣ средневѣковымъ, похороннымъ хоромъ…. Въ результатѣ, „Анджело“—лучшее оперное произведеніе Кюи; опера, безусловно репертуарная!

Кстати, слѣдуетъ защитить „Анджело“ отъ нѣкоторыхъ придирокъ критики. Въ сущности, „новаторства“ декламаціоннаго и гармоническаго въ „Анджело“ меньше, чѣмъ въ „Ратклифѣ“, а публика, со словъ фельетонной публицистики [1]), зачастую полагаетъ, что- наоборотъ. „Какофоніи“ въ „Анджело“ меньше, чѣмъ въ „Ратклифѣ“ (гдѣ Кюи злоупотребляетъ неподготовленными и неразрѣшенными диссонансами—напримѣръ, въ сценѣ у „чернаго камня“). Музыкальная критика зачастую взводитъ на Кюи прямо-таки напраслину. Напримѣръ, Ларошъ пишетъ, по поводу одного эпизода въ „Анджело“, слѣдующее: [2]) „Въ 4-мъ дѣйствіи оперы Кюи, Анджело спрашиваетъ Катарину: „Обдумали свое рѣшенье вы?“ „Обдумала“—отвѣчаетъ она. „Готовы мнѣ открыть любовника?“—„Я умереть готова!“—Кажется, ничто не можетъ быть положительнѣе этихъ отвѣтовъ, а между тѣмъ оба они стоятъ на доминантсептаккордахъ (т. е. на диссонансахъ), первый на C, второй на As. Не можетъ быть ника-

1) Буренина, напримѣръ, въ пародіи „Кюи и Мусоргскій“ (на пушкинскую поэму „Моцартъ и Сальери“).
2) Въ сборникѣ своихъ статей, стр. 63 (въ статьѣ о „Маккавеяхъ“ Рубинштейна).

кого сомнѣнія въ томъ, что трезвучіе малое, и въ особенности, большое (т. е. консонансы), какъ аккордъ заключительный, необходимо для сопровожденія речитативныхъ фразъ, имѣющихъ смыслъ утвердительный, не допускающій сомнѣнья...." Ларошъ правъ, указывая на септъ-аккордъ перваго отвѣта, но онъ упускаетъ изъ виду то обстоятельство, что септъ-аккордъ второго отвѣта немедленно же разрѣшается въ трезвучіе, въ томъ же тактѣ (септима къ „as", „ges" есть задержаніе, разрѣшенное композиторомъ въ „f"; во второй половинѣ такта, слѣдовательно, имѣется на лицо трезвучіе f-as-c, въ положеніи терціи,—т. е. интонація отвѣта Катарины болѣе или менѣе „положительна")....

Какъ сюжетъ „Ратклифа" Гейне впослѣдствіи привлекъ вниманье Масканьи, такъ драма Гюго „Анджело" вдохновила другого итальянскаго композитора—Понкіелли, который написалъ оперу на тотъ же сюжетъ, озаглавивъ ее: „Джіоконда". Но если Масканьи отбилъ лавры у Кюи, то слѣдуетъ замѣтить, что Чайковскій вполнѣ справедливо предпочиталъ „Анджело" Кюи „Джіокондѣ" Понкіелли, и въ 1880 г. писалъ (см. „Жизнь", III, 426): „Если сравнить обѣ оперы, то нельзя не отдать преимущества русскому композитору. У Кюи, во всякомъ случаѣ, несравненно больше таланта и вкуса."

Если „Анджело"—опера съ нѣкоторыми, безусловно драматическими музыкальными нумерами, то слѣдущая (по времени окончанія) опера Кюи, „Кавказскій плѣнникъ"—уже сплошь лирическая.

„Кавказскій плѣнникъ", трехъ-актная опера (либретто по А. Пушкину) сочинялась въ 1857—1858 гг. [1]), а затѣмъ въ 1881 и 1882. [2]) Представлена впервые въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Большого театра, 4 февраля 1883 г., подъ управленіемъ Э. Направника. Первый составъ исполнителей: Казенбекъ (басъ)—г. Стравинскій, Фатима (сопрано)—г-жа Славина, Марьямъ (меццо-сопрано)—г-жа Тиме, Абубекеръ (баритонъ)—г. Прянишниковъ, Фехердинъ (басъ)—г. Корякинъ, Русскій плѣнникъ (теноръ)—г. Васильевъ 3-й, 1-й черкесъ (теноръ)—г. Соколовъ, 2-й черкесъ (баритонъ)—г. Соболевъ, Мулла—г. Веліоцинскій. Заграницею опера была исполнена впервые въ Льежѣ, 1 января (н. с.) 1886 г.—Петербургскій успѣхъ оперы былъ средній; въ 1900 г. она была поставлена въ Москвѣ, на частной оперной сценѣ.

Музыка „Кавказскаго плѣнника" носитъ на себѣ слѣды ея ранняго происхожденія. О ней одинаково судили—Сѣровъ въ 1860 г. и Чайковскій въ 1883 г.. Сѣровъ („Критическія статьи", III, 1231), прослушавъ одинъ „хоръ черке-

1) Акты 1-й и 3-й.
2) 2-й актъ и „танцы" въ 3-мъ.

совъ“ упрекнулъ Кюи въ дилеттантизмѣ, [1]) сказавъ: „хоръ черкесовъ“ довольно мелодиченъ и пріятенъ, оттого даже довольно (хотя не очень) понравился публикѣ. Но, со стороны эстетическихъ требованій, слѣдуетъ высказать молодому композитору очень серьезное предостереженіе, чтобъ онъ пообдумалъ, что дѣлаетъ, чтобы онъ не выступалъ на театръ съ такою оперою, которая, судя по тексту и музыкѣ слышаннаго нами отрывка, рискуетъ въ направленіи своемъ близко напомнить „Мазепу“ барона Фитингофа (Шеля).“ Чайковскій же („Жизнь“, III, 603) отмѣтилъ: „Это до крайности ничтожно, слабо, ребячески-наивно! А главное, курьезно, что критикъ, цѣлую жизнь преслѣдовавшій рутину, на склонѣ лѣтъ даетъ оперу, рутинную до безстыдства!....“ Словомъ, судя по этимъ отзывамъ, „Кавказскій плѣнникъ“ недалеко ушелъ отъ „оперы“ того же названія Алябьева (см. 2-ю главу этого сочиненія).

На самомъ дѣлѣ, приговоръ и Сѣрова, и Чайковскаго слишкомъ строгъ. Я не особенно высокаго мнѣнія о музыкѣ 2-го акта „Кавказскаго плѣнника“, написанной въ 1881—82 гг. и не нахожу въ ней свѣжести, непосредственности и національнаго колорита (напримѣръ, баритонная арія влюбленнаго Абубекера ничѣмъ не выдаетъ кавказскаго происхожденія ея исполнителя); впрочемъ, и въ этомъ 2-мъ актѣ много пикантной легкости à la Оберъ, свойственной Кюи (напримѣръ, изящный хорикъ друзей Абубекера, женскій хорикъ въ началѣ акта, въ $\frac{3}{8}$, съ дуолями и т. п.); но сочетаніе стиля 1850-хъ годовъ (недалеко ушедшаго отъ дилеттантской фактуры, а вмѣстѣ и отъ дилеттантской свѣжести и непосредственности, à la Алябьевъ) съ гармоническими пряностями позднѣйшаго Кюи придаетъ своеобразную прелесть 1-му и 3-му акту „Кавказскаго плѣнника“. Арія Фатимы въ 1-мъ актѣ, ея дуэтъ съ плѣнникомъ, тамъ-же, двѣ аріи плѣнника въ 1-мъ и 3-мъ актахъ, дуэтъ Фатимы и плѣнника въ 3-мъ актѣ, „черкесская пѣсня“ („Въ рѣкѣ бѣжитъ гремучій валъ“; пѣсенка эта не измѣнена послѣ 1857—58 гг.)—все это очень мелодическая, мало характерная въ восточномъ смыслѣ, но не пошлая, не вульгарная, а хорошенькая и умненькая оперная музыка, въ лирическомъ, на французскій ладъ, складѣ, безъ примѣси нѣмецкаго тяжелаго сентиментализма. Оперѣ, разумѣется, вредитъ блѣдность ея восточнаго колорита, который представленъ въ видѣ болѣе или менѣе явныхъ отголосковъ рубинштейновскаго „Демона“ (въ хорахъ и танцахъ „Кавказскаго плѣнника“), а также и слабость драматическихъ моментовъ (фанатикъ-мулла Фехердинъ.... совсѣмъ что-то „не тово“), но, въ общемъ, „Кавказскій плѣнникъ“ — симпатичное произведеніе, заслу-

1) Въ упрекахъ Чайковскаго по адресу „дилеттантовъ“ мнѣ чуется временами невинное самодовольство перваго по времени русскаго композитора, получившаго законченное музыкальное образованіе въ Россіи. (В. Ч.).

живающее полнаго вниманія. Оперу скрашиваютъ сольные вокальные ансамбли (квартетъ 1-го акта, секстетъ 3-го), почти отсутствующіе въ „Ратклифѣ“ и „Анджело“.... Вся суть обаянія, повторяю, въ сочетаніи двухъ музыкальныхъ стилей. Муза Кюи, на этотъ, разъ привлекательна, какъ пушкинская „барышня-крестьянка“, оригинальнымъ соединеніемъ пріемовъ природной наивности и культурной сознательности!

За „Кавказскимъ плѣнникомъ“ слѣдуетъ, по времени постановки, опера Кюи „Le flibustier“,—но о „Флибустьерѣ“, написанномъ на французское либретто, я говорю ниже, подъ рубрикою русскихъ оперъ на иностранныя либретто.

За „Флибустьеромъ“ идетъ опера Кюи на русское либретто: „Сарацинъ“ (въ четырехъ актахъ, на сюжетъ драмы Дюма-отца „Карлъ 7-й у своихъ магнатовъ-вассаловъ“— „Charles VII chez ses grands vasseaux“); эта опера шла впервые на с.-петербургской маріинской сценѣ, 2 ноября 1899 г. Распредѣленіе оперъ и партій: Карлъ VII—г. Ершовъ, графъ Савуази—г. Серебряковъ, Беранжера—г-жа Куза, Аньеса—г-жа Мравина, Капелланъ—г. Касторскій, Дюнуа—г. Смирновъ, Андрей—г. Карелинъ, Якубъ (сарацинъ, главная роль, баритонъ)—г. Яковлевъ и Раймондъ—г. Стравинскій. Дирижировалъ Э. Ф. Направникъ. Въ Москвѣ эта опера шла на частной сценѣ, въ 1902 г.

Въ „Сарацинѣ“ Кюи опять выступилъ на поприщѣ сильной романтической драмы, но, къ несчастью, на дурное либретто. Интересъ драмы дробится между влюбленною четою (Карломъ VII и Аньесою Сорель) и мрачнымъ историческимъ фономъ временъ Орлеанской Дѣвы (XV вѣкъ), а также между неинтересною семейною исторіею графа и графини (графиня должна итти въ монастырь, по причинѣ своего безплодія) и внутреннею драмою раба-сарацина, Якуба, влюбленнаго въ графиню. Недостатки этого дурного построенія драмы могли бы быть искуплены, если бы Кюи былъ музыкальнымъ драматургомъ, а не музыкальнымъ лирикомъ и обрисовалъ бы особенно ярко драматическіе типы оперы: фанатика-сарацина, мрачнаго графа, страстную Беранжеру, которая не хочетъ итти въ монастырь, ревнуя графа къ сопернице, и подговариваетъ Якуба къ убійству своего супруга; вмѣсто того, Кюи съ особеннымъ успѣхомъ обработалъ вводныя партіи и роли короля и Аньесы Сорель, т. е. роли и партіи мирно-лирическаго пошиба.... Лучшія мѣста оперы „Сарацинъ“ лирическія и притомъ нѣжныя до слащавости (не даромъ, по поводу „Флибустьера“, одинъ французскій критикъ назвалъ Кюи сѣвернымъ Беллини: когда Кюи прибѣгаетъ къ кантиленѣ, онъ обязательно дѣлается слащавымъ, явно, къ тому же, злоупотребляя миноромъ). Кюи въ „Сарацинѣ“ нѣженъ даже некстати, забывая о реализмѣ, о которомъ такъ хлопочетъ. Такъ, разсказъ Якуба про то, какъ онъ охотился на льва, грѣшитъ совсѣмъ не-

ожиданною нѣжностью, годною для характеристики Ромео, но не Немврода; только эпизодикъ на словахъ „лицомъ къ лицу я встрѣтился со львомъ“ проведенъ въ энергическихъ ритмахъ, соотвѣтственно содержанію текста. Безусловно лучшее мѣсто „Сарацина“—оригинальная „колыбельная“ [1]) (berceuse), которую поетъ... мать надъ ребенкомъ? — нѣтъ, суровый графъ Савуази, стерегущій сонъ короля у дверей спальни! Въ самой драматической ситуаціи тутъ много трогательнаго: суровый патріотъ оберегаетъ слабаго короля, во имя религіознаго долга, съ надеждою, что недаромъ Господь избралъ своимъ орудьемъ мягкосердаго Карла; „спи“, шепчетъ гостепріимный графъ: „мы за тебя бодрствуемъ!“— а въ дали замираютъ крики часовыхъ: „Охраняй короля!“ Музыка хорошо передаетъ текстъ въ этомъ лирическомъ финалѣ второго акта.... Можно сказать, что въ „Сарацинѣ“ Кюи возвращается къ пріемамъ Ратклифа, злоупотребляя формою мелкаго аріозо. Музыка, въ общемъ, однообразна. Критикъ „Русской Муз. Газеты“ (1899 г. № 45), г. П. говоритъ о „Сарацинѣ“ нѣсколько строго, но, къ сожалѣнію, справедливо: „Это — опера, выродившаяся въ романсъ. Ея герои—не люди, а безплотныя, лишенныя рельефнаго облика и разнообразія, тѣни, „мелодически колеблющіяся и сливающіяся другъ съ другомъ въ гармонической мглѣ вялаго и женственно-нѣжнаго диссонанса. Въ настоящемъ они уже ничего не чувствуютъ; они хотѣли бы любить, но, вмѣсто любви, только помнятъ вечеръ, въ который любили.“ (Тутъ, конечно, намекъ на извѣстный нѣжный романсикъ Кюи: „Я помню вечеръ“).... [2]) „Особенно не хватаетъ ритмической живости и разнообразія.... все сливается въ общее неопредѣленное, но гармонически пріятное звучанье. Форма изящная, гладкая, хотя принципъ симметріи (въ аріозо) иногда обнажается ею съ откровенностью цвѣтовъ на обояхъ....“ И, однако, не подлежитъ сомнѣнію, что „Сарацинъ“, какъ и всѣ оперы Кюи (подобно „Каменному гостю“ Даргомыжскаго), при всей малой эффектности ихъ на сценѣ, достойны самаго внимательнаго изученія, и именно со стороны соотвѣтствія музыки и текста. Сцена для оперъ Кюи—гибель (за исключеніемъ „Анджело“); концертная эстрада благодарнѣе для такого, камернаго по существу, опернаго стиля. Зоилъ г-на Кюи, г. П. самъ сознается, въ отчетѣ о „Сарацинѣ“, что первое исполненіе его противорѣчило главному принципу декламаціонной оперы: „почти нельзя было разобрать, о чемъ поютъ всѣ эти господа“. Несомнѣнно, что

1) Чехи говорятъ: „уколебавка“ (въ смыслѣ: berceuse); жаль, что это мѣткое словцо не пользуется у насъ на Руси правомъ гражданства. (В. Ч.).

2) Должно быть тотъ же критикъ, подъ буквами Е. П., довольно зло и остроумно высмѣиваетъ слащавость мелодій „Сарацина“ въ „Русской музыкальной газетѣ“ 1900 г. № 27—28, говоря: „Въ Сарацинѣ“ (герои оперы) тянутъ „тянушки“, размазываютъ по нёбу кончикомъ языка капельки ликёра, жуютъ, грызутъ и сосутъ болѣе или менѣе мелодическія бомбошки“.

виною малаго успѣха оперъ Кюи является не безталанность композитора, а своеобразная, усвоенная имъ, манера миніатюрнаго музыкальнаго письма. Бываютъ оперы, подобныя картинамъ Мейссонье, которыя можно разсматривать чуть ли не въ лупу; Мейссонье требуетъ, чтобы къ нему внимательно приглядывались, Кюи —чтобы къ нему внимательно прислушивались.

Въ слѣдующей за „Сарациномъ" оперѣ Кюи, „Пирѣ во время чумы", слышатся уже очень отчетливо отголоски „Каменнаго гостя" Даргомыжскаго, также написаннаго на неизмѣненный пушкинскій текстъ. Таково-то „системобѣсіе" музыкально-драматическихъ композиторовъ „новой школы", не желающихъ понимать, что музыка и „либреттистика" имѣютъ свои требованія и что поэтому волею не волею приходится измѣнять и приспособлять къ оперѣ стихотворно-драматическіе тексты великихъ поэтовъ!... Отрывки изъ этой оперы впервые исполнялись 3 апрѣля 1899 г. въ С.-Петербургѣ, на сценѣ маріинскаго театра, на „пушкинскомъ" вечерѣ; то были два вокальныхъ нумера: пѣсня Мери (г-жа Фриде) и гимнъ чумѣ Вальсингама (г. Тартаковъ)—пьеса же Пушкина исполнялась, какъ драматическое произведеніе. Эти двѣ пѣсни написаны Кюи еще въ 1895—97 гг. Вся же опера окончена была въ 1900 г. и впервые цѣликомъ исполнена въ Москвѣ, въ Новомъ театрѣ, 11 ноября 1901 г., съ успѣхомъ (композитору была сдѣлана овація). Впрочемъ, слѣдуетъ замѣтить, что сильно-драматическій пушкинскій сюжетъ, съ его болѣзненно-тревожнымъ настроеніемъ, оказался, въ цѣломъ, не подъ силу лирику-Кюи, съ его кабинетнымъ или камернымъ опернымъ стилемъ; всего больше удалась композитору простенькая, но миленькая пѣсенка Мери: „Было время"..... 7 ноября 1902 г. эта опера была исполнена въ Москвѣ, на сценѣ императорскаго Большого театра.

4 ноября 1903 г., въ Москвѣ, на сценѣ частной оперы (въ „Эрмитажѣ"), подъ управленіемъ М. М. Ипполитова-Иванова, впервые шла одноактная опера Кюи: „Мадемуазель Фифи". Составъ: маіоръ Фальсбергъ — г. Преображенскій, капитанъ Кальвейгштейнъ — г. Оленинъ, подпоручикъ фонъ-Эйрихъ (по прозванію „Мадемуазель Фифи")—г. Коржевинъ, Аббатъ—г. Сперанскій, Рахиль—г-жа Цвѣткова, Аманда—г-жа Петрова. Особенный успѣхъ имѣли г-жа Цвѣткова и г. Оленинъ; опера публикѣ понравилась; на представленіи присутствовалъ авторъ.

Сюжетъ оперы заимствованъ изъ разсказа Мопассана того же названія. Фабула слѣдующая: Въ богатомъ замкѣ, близъ Руана, стоитъ прусскій отрядъ, съ группою командующихъ имъ офицеровъ; дѣйствіе происходитъ въ 1871 году. Скучающіе въ бездѣйствіи офицеры посылаютъ въ

Руанъ за дѣвицами, не стѣсняющимися легкостью знакомства и устраиваютъ съ ними пирушку. Подпоручику фонъ-Эйриху (онъ же, прозвищемъ, „Мадемуазель Фифи") досталась одна изъ нихъ, патріотическая француженка Рахиль, и онъ за столомъ своими наглыми шутками и оскорбленіями доводитъ ее до того, что она хватаетъ со стола ножъ и насмерть поражаетъ его въ горло, а сама убѣгаетъ.

Н. Д. Кашкинъ, въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ", характеризуетъ музыку этой оперы въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „Вся музыка идетъ ровною, сплошною, декламаціонною сценою, прерываясь только случайными вставками застольнаго хора офицеровъ, игривой пѣсенки Аманды и грозной пѣсни Рахили. [1]) Музыка такъ тѣсно связана со сценой, что является ея необходимымъ дополненіемъ, придавая настоящую жизнь и правдивость характера тексту сценъ, который, безъ нея, пожалуй бы, остался довольно сухимъ скелетомъ.

Композиторъ совершенно вѣрно понялъ свою задачу и, не гоняясь за передачей въ музыкѣ смысла и значенія отдѣльныхъ фразъ текста, создалъ общій фонъ, дополняющій пробѣлы, которые оставляетъ текстъ относительно внутренняго содержанія дѣйствія. Діалоги дѣйствующихъ лицъ идутъ свободно и въ разговорной рѣчи и на фонѣ вальса, очень подходящаго въ данномъ случаѣ. Все это прекрасно сдѣлано и, главнымъ образомъ, хорошо тѣмъ, что вполнѣ идетъ къ дѣлу.... Впрочемъ, композиторъ пропустилъ случай дать музыкѣ болѣе выдающуюся и колоритную роль относительно характеристики Рахили, тѣмъ болѣе, что такая характеристика въ либретто почти отсутствуетъ. Хотя пѣсня Рахили, сама по себѣ, довольно значительна и характерна, но было бы возможно и всей музыкѣ, сопровождающей Рахиль, придать болѣе выдающееся значеніе: тогда и трагическая развязка получилась бы въ видѣ болѣе сильнаго, яркаго момента, и пробѣлъ, имѣющійся въ этомъ смыслѣ въ либретто, былъ бы пополненъ.

Но слѣдуетъ похвалить композитора и за то, что имъ сдѣлано, ибо, въ результатѣ, получилось вполнѣ жизнеспособное, интересное музыкально-драматическое произведеніе."

Каковъ же, спрашивается, итогъ обзора семи оперъ Кюи на оригинальныя русскія либретто? Можетъ ли онъ, какъ представитель декламаціоннаго направленія въ русской оперѣ, стать на ряду съ такими видными представителями мелодическаго теченія, каковы, въ отчетномъ періодѣ, Рубинштейнъ и Чайковскій? — По моему — нѣтъ. Причиной этого сравнительнаго неуспѣха я считаю отсутствіе въ творческой индивидуальности Кюи драматическаго темперамента; его „декламація" не соотвѣтствуетъ точному смыслу этого слова, подъ

1) Berceuse, гдѣ, подъ видомъ сна, воспѣвается Рахилью смерть.

которымъ подразумѣваютъ обыкновенно нѣчто широкое, эффектное, сценическое; у Кюи же, въ его операхъ, вмѣсто „декламаціи" встрѣчается „выразительное чтеніе"—не болѣе.... Изъ него выработался бы хорошій оперный мелодистъ-лирикъ, если бы не „системобѣсіе", всегда препятствовавшее успѣхамъ Кюи въ операхъ мелодическаго склада.... Лучшими его произведеніями я считаю „Анджело" (апогей умѣнья Кюи въ драматическомъ и мелодекламаціонномъ оперномъ стилѣ) и („Кавказскаго плѣнника" (лучшая его опера въ мелодическомъ жанрѣ).

„Новаторство" Кюи, въ концѣ концовъ, довольно неустойчивое и непослѣдовательное.... Кстати говоря, въ отчетномъ періодѣ нѣтъ такого сравнительно-устойчиваго равновѣсія между направленіями декламаціоннымъ и оперными — какое замѣчается въ „третьемъ періодѣ" въ творчествѣ Глинки и Даргомыжскаго: мелодисты (Рубинштейнъ, Чайковскій) явно преобладаютъ [1]) надъ „кучкистами".... Для полноты очерка оперной дѣятельности Кюи, слѣдуетъ упомянуть еще слѣдующіе его оперные труды: „Млада", первый актъ оперы-балета на текстъ Гедеонова (сочиненъ въ 1872 г.; рукопись, не исполнявшаяся на сценѣ) и окончаніе, согласно желанію А. С. Даргомыжскаго, оперы „Каменный гость", 1-й сцены 1-го акта, послѣ словъ Лепорелло: „Вамъ все равно, съ чего бы ни начать,—съ бровей ли, съ ногъ ли".

Собратья Кюи по направленію, а также и по балакиревскому кружку, называвшему себя „могучею кучкою" (отсюда уже упоминавшійся терминъ: „кучкисты"), Мусоргскій и Бородинъ, быстро сообразили всѣ невыгоды занятой Кюи музыкальной позиціи. Аріи были упразднены Даргомыжскимъ и Кюи; допускались лишь аріозо и свободные речитативы, но и Мусоргскій, и Бородинъ понимали, что надо же дать мѣсто въ оперѣ и широкой пѣвучей силѣ, иначе публика не станетъ посѣщать ихъ оперъ, и, къ тому же, надо удовлетворить потребности въ музыкальномъ національзмѣ! Однако, куда же пустить національную мелодію, если ей загражденъ доступъ въ оркестръ (а надо замѣтить, что къ реформѣ Вагнера вся „кучка" единодушно относилась отрицательно — лишь Римскій-Корсаковъ, и то лишь впослѣдствіи, выйдя изъ-подъ ферулы „кучки", сталъ культивировать лейтмотивъ и слѣдовать пріемамъ вагнеровской оркестровки)? — Разумѣется, въ хоръ, въ хоръ народа, такъ какъ никто еще не пытался писать для хора речитативовъ, вмѣсто мелодій. И вотъ, Мусоргскій (отчасти и Бородинъ) пишутъ оперы на національные русскіе сюжеты, въ отрывистыхъ мелкихъ музыкальныхъ формахъ или совсѣмъ безъ формъ (Мусоргскій!), но съ широкимъ развитіемъ хорового стиля на почвѣ рус-

[1]) И, въ концѣ концовъ, соблазняютъ и отбиваютъ у „новой оперной школы" главную ея силу—Римскаго-Корсакова: см. объ этомъ въ 5-й главѣ этого сочиненія.

ской пѣсни. Если Кюи примыкаетъ, по своему направленію, исключительно къ Даргомыжскому, то Мусоргскій и Бородинъ, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, идутъ по слѣдамъ также и Глинки. Они, въ музыкальномъ отношеніи, болѣе разносторонни и уже потому, вѣроятно, болѣе талантливы, чѣмъ Кюи (если считать разносторонность однимъ изъ признаковъ талантливости); неудивительно, что и судьба къ нимъ была благосклоннѣе, чѣмъ къ автору „Анджело".

Модестъ Петровичъ Мусоргскій род. 16 марта 1839 г. въ имѣніи его родителей, въ селѣ Каревѣ, псковской губерніи, торопецкаго уѣзда [1]). Одновременно съ грамотой его стали учить на фортепіано. Воспитывался Мусоргскій въ 1852—1856 гг. въ школѣ гвардейскихъ юнкеровъ (подпрапорщиковъ), служилъ офицеромъ въ Преображенскомъ полку и готовился быть обыкновеннымъ великосвѣтскимъ человѣкомъ; бралъ, впрочемъ, уроки фортепіанкой игры у Герке. Бородинъ, въ своихъ „Запискахъ", рисуетъ слѣдующій портретъ Мусоргскаго въ юности: „Очень изящный, точно нарисованный офицерикъ: мундирчикъ съ иголочки, въ обтяжку, ножки вывороченныя, волоса тщательно приглаженные, почти точно выточенныя руки, выхоленныя --совсѣмъ барскія. Манеры у него были изящныя, аристократическія, разговоръ такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, нѣсколько вычурными. Даже нѣкоторый оттѣнокъ фатоватости, но очень умѣренный." Знакомство съ Кюи и кружкомъ Балакирева (въ 1855 г., черезъ Даргомыжскаго) переродило Мусоргскаго: музыкальная карьера стала казаться ему привлекательнѣе военной. Будучи въ музыкальныхъ познаніяхъ самоучкою (технику композиціи Мусоргскій, впрочемъ, сталъ изучать подъ руководствомъ Балакирева), Мусоргскій, однако, рѣшилъ посвятить себя музыкѣ, и въ 1859 г. вышелъ въ отставку. Къ тому же, захватывала и народническая струя: въ началѣ 60-хъ гг. Мусоргскій даже имѣетъ мѣстожительство въ какой-то „коммунѣ", какъ назывались въ свое время общія, товарищескія квартирки „идейныхъ" студентовъ, зачитывавшихся романомъ „Что дѣлать". Стѣсненныя обстоятельства, однако, опять погнали Мусоргскаго подъ служебное ярмо (въ 1863—68 гг. Мусоргскій служилъ въ инженерномъ департаментѣ, въ 1869—79 гг.—въ лѣсномъ департаментѣ, въ 1880—81 гг.—въ государственномъ контролѣ). Начавъ, какъ водится, съ романсовъ, Мусоргскій въ 1863 г. принимается за оперу „Саламбо", на сюжетъ изъ романа Флобера. Примѣръ „Каменнаго гостя", однако, слишкомъ ужъ заразителенъ; Мусоргскій кидаетъ „Саламбо" и въ 1868 г. дѣлаетъ попытку переложить на музыку „Женитьбу" Гоголя, безъ измѣненій въ текстѣ — реализмъ такъ реализмъ,

1) Все дѣтство, до 10 лѣтъ, провелъ въ деревнѣ, — обстоятельство важное въ біографіи этого музыканта-народника.

чортъ побери! Впрочемъ, Мусоргскій былъ слишкомъ музыкаленъ, чтобы серьезно отнестись къ собственному намѣренію иллюстрировать каррикатуру, хотя бы и гоголевскую, музыкою, и въ концѣ того же 1868 г. принялся за музыкальную обработку пушкинскаго „Бориса Годунова“. Лѣтомъ 1870 г. опера „Борисъ Годуновъ“ была представлена дирекціи, но та отказалась отъ постановки, мотивировавъ свой отказъ указаніемъ на то, что репертуарная опера не можетъ состоять изъ однихъ хоровъ. Мусоргскій поработалъ надъ сценами для отдѣльныхъ лицъ, и „Борисъ“ былъ на этотъ разъ принятъ. Впервые „Борисъ“ былъ исполненъ 24 января 1874 г. и очень понравился, особенно молодежи, демократическимъ духомъ своего либретто, переработаннаго самимъ Мусоргскимъ такъ, что главнымъ героемъ драмы очутилась народная масса, страдающая и отъ тиранства Бориса, и отъ бѣдности [1]). „Борисъ“ былъ апогеемъ творческой энергіи и славы Мусоргскаго, но и источникомъ глубокаго внутренняго недовольства, которое Мусоргскій старался потопить въ зеленѣ-винѣ. Въ 1879 г. онъ совершилъ концертное турнэ по Россіи съ пѣвицею Леоновою. Мусоргскій умеръ 16 марта 1881 г. въ С.-Петербургѣ, въ Николаевскомъ военномъ госпиталѣ [2]), не успѣвъ окончить новой своей оперы, „Хованщины“, героемъ которой является также русское простонародье, но уже временъ Петра Великаго. „Хованщину“ докончилъ Римскій-Корсаковъ; она шла на частной сценѣ, въ 1886 г., въ С.-Петербургѣ (въ Москвѣ, на частной сценѣ, въ 1897 г.).

Для полноты очерка оперной дѣятельности Мусоргскаго, слѣдуетъ упомянуть еще о слѣдующихъ его композиціяхъ: къ 1860—63 гг. относится музыка къ „Эдипу“ (сохранилась лишь въ отрывкахъ), къ 1875 г. — начатая опера „Сорочинская ярмарка“ (на сюжетъ гоголевской повѣсти), къ 1872 г.— сотрудничество въ оперѣ-балетѣ „Млада“ (вмѣстѣ съ Кюи, Бородинымъ и Римскимъ-Корсаковымъ).

Главная и замѣчательная красота оперъ Мусоргскаго, сольныя партіи которыхъ сухи и неинтересны, какъ партіи „Каменнаго гостя“ или оперъ Кюи (съ тою разницею, что Мусоргскій не умѣетъ гармонизовать декламацію съ мастерствомъ, достойнымъ Шумана, присущимъ Кюи) — это хоры. Они не просто народны, какъ у Глинки; они простонародны; имъ присуща стихійная, временами чрезвычайно грубая, сила реализма, до которой не доходилъ Глинка — а, можетъ быть,

1 Позднѣе эта опера была нѣсколько передѣлана, исправлена и заново переинструментована Римскимъ-Корсаковымъ (изданіе 1806 г.), и въ такомъ видѣ представлена съ успѣхомъ въ Москвѣ, съ Шаляпинымъ въ заглавной роли, на частной сценѣ, въ 1808 г., а затѣмъ и въ московскомъ императорскомъ Большомъ театрѣ (въ 1000 г.).

2) Похороненъ на кладбищѣ Александро-Невской лавры.

Черезъ пять лѣтъ послѣ его смерти, на могилѣ его былъ воздвигнутъ, на средства, собранныя его друзьями и поклонниками, прекрасный памятникъ-бюстъ, вылѣпленный Гинцбургомъ по проекту Богомолова, окруженный художественно-исполненною рѣшеткою.

не удостоивалъ снисходить, чувствуя себя слишкомъ бариномъ. Огромный „хоръ бродягъ“, въ послѣднемъ дѣйствіи „Бориса“, изумителенъ по дикой красотѣ чисто-животной страсти, которою проникнута музыка на тему плясовой народной пѣсни; тутъ именно кипитъ сила „подонная“, о которой говорится въ текстѣ; какъ Максимъ Горькій, Мусоргскій роется въ самой „гущѣ жизни“ — элементарной, стихійной жизни своихъ оперныхъ „босяковъ“. Простая гармоническая разработка подобныхъ хоровъ скрашивается энергіею ритмики. Если Мендельсонъ жаловался однажды, что какая-то морская симфонія у него пахнетъ болѣе контрапунктомъ, чѣмъ смолою и канатами, то Мусоргскій могъ бы, наоборотъ, пожаловаться, что его хоры слишкомъ пахнутъ прѣлою овчиною и слишкомъ мало—контрапунктомъ!... Вообще, на музыкальный, самый безпощадный натурализмъ—Мусоргскій великій мастеръ; характерны, среди сольныхъ партій его „Бориса“, вульгарныя, на ритмѣ „казачка“, пѣсни шинкарки („Поймала сиза селезня“), мамки (про комара) и царевича Өеодора („игра въ хлёстъ“), а въ особенности—двѣ пѣсни пьянаго Варлаама „Какъ во городѣ было во Казани“ и „Какъ ѣдетъ ёнъ“—съ пьяными завываніями и даже икотою, безпощадно воспроизведенными въ музыкѣ!... Натурализмъ Мусоргскаго выражается съ охотою въ звукоподражаніяхъ (трезвонъ въ прелюдіи ко 2-й картинѣ перваго акта, — шедевръ звукоподражанія!).... [1]) Нельзя, однако, сказать, чтобы музыкальное народничество Мусоргскаго выражалось только въ смакованіи простонародной грубости и анархической дикости черни; мистическій хоръ каликъ перехожихъ, въ 1-й картинѣ перваго акта „Бориса“, полнъ религіознаго, величаваго настроенія, равно какъ и погребальный хоръ, въ сценѣ смерти Бориса. Отъ такого хора самъ Глинка не отказался бы! Коечто удачно и въ сольныхъ партіяхъ: арія Марины въ 3-мъ актѣ, въ ритмахъ мазурки, ярко иллюстрируетъ „танцовальную“ душу легкомысленной панны.... Къ сожалѣнію, сухой декламаціонный стиль сольныхъ партій въ оперѣ Мусоргскаго оказался непригоднымъ для изображенія главныхъ персонажей: Самозванецъ и Борисъ вышли какими-то мелко тревожными, нервными субъектами, лишенными широкаго, живописнаго величія (нераздѣльнаго въ оперѣ съ широкою, мелодическою кантиленою). Не удался, по моему, и Пименъ-лѣтописецъ, охарактеризованный довольно сухими речитативами при однообразно-переливающемся, шестнадцатыми нотами, какомъ-то бульбулькающемъ оркестровомъ аккомпаниментѣ, долженствующемъ, очевидно, символизовать спокойствіе пименова духа.... А всетаки, въ концѣ концовъ,

1) Прелестно передана въ музыкѣ „Бориса“ реалистическая черточка въ 1-й картинѣ перваго акта: народъ сначала плачется (прося Бориса сѣсть на царство) вяло и piano, въ f-moll, а когда ему погрозилъ приставъ дубинкою—fortissimo и повысивъ мольбу на полъ-тона (въ fis-moll).

„Борисъ“ — вполнѣ репертуарная опера, и, вѣроятно, единственная опера, по яркости изображенія интереснаго „смутнаго времени“ на Руси „смутною“, но интересною музыкою!

Репертуарности „Бориса“ сильно помогъ Римскій-Корсаковъ, въ 1896 г. обработавшій эту оперу и переинструментовавшій ее. Привожу цѣликомъ предисловіе Римскаго-Корсакова, отъ 1 мая 1896 г., напечатанное при клавираусцугѣ обработки (изданіе В. Бесселя):

„Опера или народная музыкальная драма „Борисъ Годуновъ“, написанная 25 лѣтъ тому назадъ, при первомъ своемъ появленіи на сценѣ и въ печати, вызвала два противуположныхъ мнѣнія въ публикѣ. Высокая талантливость сочинителя, проникновеніе народнымъ духомъ и духомъ исторической эпохи, живость сценъ и очертанія характеровъ, жизненная правда въ драматизмѣ и комизмѣ и ярко схваченная бытовая сторона, при своеобразности музыкальныхъ замысловъ и пріемовъ, вызывала восхищеніе и удивленіе одной части; непрактичныя трудности, обрывочность мелодическихъ фразъ, неудобства голосовыхъ партій, жесткость гармоніи и модуляцій, погрѣшности голосоведенія, слабая инструментовка и слабая, вообще, техническая сторона произведенія, напротивъ, вызывала бурю насмѣшекъ и порицаній — у другой части. Упомянутые техническіе недостатки заслоняли, для однихъ, не только высокія достоинства произведенія, но и самую талантливость автора; и наоборотъ, эти самые недостатки нѣкоторыми возводились чуть ли не въ достоинства и заслугу.... Много времени прошло съ тѣхъ поръ; опера не давалась на сценѣ, или давалась чрезвычайно рѣдко; публика была не въ состояніи провѣрить установившихся противуположныхъ мнѣній.... „Борисъ Годуновъ“ сочинялся на моихъ глазахъ. Никому, какъ мнѣ, бывшему въ тѣсныхъ, дружескихъ отношеніяхъ съ Мусоргскимъ, не могли быть столь хорошо извѣстны намѣренія автора „Бориса“ и самый процессъ ихъ выполненія.—Высоко цѣня талантъ Мусоргскаго и его произведеніе, и почитая его память, я рѣшился приняться за обработку „Бориса Годунова“ въ техническомъ отношеніи и его переинструментовку. Я убѣжденъ, что моя обработка и инструментовка отнюдь не измѣнили своеобразнаго духа произведенія и смѣлыхъ замысловъ его сочинителя, и что обработанная мною опера, тѣмъ не менѣе, всецѣло принадлежитъ творчеству Мусоргскаго, а очищеніе и упорядоченіе технической стороны сдѣлаетъ лишь болѣе яснымъ и доступнымъ для всѣхъ ея высокое значеніе и прекратитъ всякія нареканія на это произведеніе.... При обработкѣ мною сдѣланы нѣкоторыя сокращенія, въ виду слишкомъ большой длины оперы, заставлявшей, еще при жизни автора, сокращать ее, при исполненіи на сценѣ, въ моментахъ слишкомъ существенныхъ.—Настоящее изданіе не уничтожаетъ собой

перваго, оригинальнаго изданія, и потому произведеніе Мусоргскаго продолжаетъ сохраняться въ цѣлости и въ своемъ первоначальномъ видѣ."

Къ этому можно прибавить, что, вѣроятно, обработка Римскаго-Корсакова окончательно упразднитъ сценическое воспроизведеніе перваго, оригинальнаго изданія „Бориса", которое будетъ впредь интересовать лишь историка музыки (такъ какъ опущенныя Римскимъ-Корсаковымъ детали—напримѣръ, разсказъ царевича Өедора про „часы-куранты", присланные Борису изъ-за границы и про „попиньку"—попугая—совершенно пропадають на сценѣ). Мнѣ жаль только опущенной Корсаковымъ реалистической ремарки, въ концѣ 2-го акта,—о томъ, что на „часахъ" („курантахъ") начинаютъ двигаться фигурки, принимаемыя Борисомъ за трупикъ убитаго младенца Димитрія. Неудачна также перестановка двухъ послѣднихъ сценъ, допущенная Римскимъ-Корсаковымъ; главный герой оперы, по Мусоргскому, — народъ; именно народною сценою, а не смертію Бориса, слѣдовало бы окончить всю оперу.

Смутныя времена русской исторіи всегда казались Мусоргскому очень привлекательными, въ виду 1) особаго склада личнаго характера его и 2) вліяній среды и момента (народническихъ 1860-хъ годовъ и народнической „кучки"). Неудивительно, что сюжетомъ для второй оперы Мусоргскаго, „Хованщины", послужило смутное время конца 17 вѣка,—время стрѣлецкихъ бунтовъ въ Москвѣ и борьбы царевны Софіи съ подраставшимъ царевичемъ Петромъ (грядущимъ Петромъ Великимъ). Я уже отмѣтилъ положительную сторону народничества Мусоргскаго—религіозное, мистическое и величественное настроеніе хора „каликъ-перехожихъ". Въ „Хованщинѣ" Мусоргскій задумывалъ развить этотъ положительный элементъ своего народничества особенно широко и превознести религіозную идею русскаго народа надъ всѣми соціальными теченіями и вѣяніями всѣхъ партій смутнаго времени. Повидимому, народничество Мусоргскаго снизу, съ „подонной" сферы (напоминающей „дно" его литературнаго близнеца, Максима Горькаго) подымалось на свѣтлую поверхность идеализма, гдѣ Мусоргскій встрѣтился бы съ Достоевскимъ и другими достойнѣйшими представителями русскаго мистическаго націонализма. Къ сожалѣнію, смерть помѣшала этимъ замысломъ, которые уясняются, между прочимъ, нижеслѣдующимъ предисловіемъ Римскаго-Корсакова къ клавираусцугу „Хованщины" (изданіе В. Бесселя), отъ февраля 1883 г. Это же предисловіе, кстати говоря, указываетъ и на степень личнаго участія Римскаго-Корсакова въ обработкѣ оперы — такъ что должно быть приведено здѣсь цѣликомъ также и въ виду этого послѣдняго обстоятельства:

„Народная музыкальная драма „Хованщина", — пишетъ

Римскій-Корсаковъ, — была начата М. П. Мусоргскимъ по плану В. В. Стасова. Первоначальный планъ ея во многомъ отличался отъ нынѣшняго сценаріума [1]). На сценѣ должны были дѣйствовать юный царь Петръ и царевна Софья—главные двигатели всей драматической хроники, основанной на борьбѣ различныхъ политическихъ элементовъ, а именно: старой Руси (въ лицѣ князей Хованскихъ съ стрѣльцами), молодой Россіи (въ лицѣ князя Василья Голицына) и раскольничьей Руси (въ лицѣ Досиѳея, князя Мышецкаго [2]). 4-е дѣйствіе оперы должно было изображать нѣмецкую слободу; черезъ это крошечная роль молодой нѣмки Эммы представлялась вполнѣ законченной (въ концѣ 3-го дѣйствія рейтары должны были отбивать похищенную стрѣльцами Эмму). Роль старой раскольницы-фанатички, Сусанны, совершенно излишняя въ настоящемъ либретто, была развита гораздо болѣе: Сусанна, обвинявшая Марѳу въ мірскихъ помыслахъ и страстяхъ, должна была поставить ее на раскольничій судъ, въ 5-мъ дѣйствіи оперы. Споръ трехъ князей — Голицына, Ив. Хованскаго и Мышецкаго (Досиѳея)—во 2-мъ дѣйствіи былъ развитъ значительно болѣе и продолжался въ присутствіи царевны Софьи.... Многіе, знавшіе покойнаго, конечно, помнятъ, какъ онъ игралъ на фортепіано и пѣлъ нѣкоторыя мѣста, такъ и оставшіяся незаписанными.... Мусоргскій измѣнилъ этотъ планъ—отчасти по причинамъ, отъ него независящимъ (цензурнымъ), отчасти же потому, что вдался во многія излишнія подробности, причемъ, сочинивъ уже многое и замѣтивъ, что пьеса выходитъ черезчуръ длинна, сталъ сокращать ее (дѣлая это какъ-то торопливо, исключая иногда не то, что дѣйствительно было не нужно, а то, что у него не было докончено)--тѣмъ самымъ стараясь довести свою оперу быстрѣе до конца. Весьма вѣроятно, что, если бы не помѣшала его преждевременная кончина, М. П. самъ бы многое пополнилъ въ „Хованщинѣ", приготовляя ее къ исполненію на сценѣ и къ изданію.... Онъ оставилъ черновой набросокъ для фортепіано и голосовъ почти оконченнымъ, исключая заключительнаго хора сгорающихъ раскольниковъ, имѣвшагося только въ самыхъ первоначальныхъ наброскахъ, нѣкоторыхъ связокъ между сценами и оркестроваго заключенія 2-го дѣйствія.... При инструментовкѣ, мнѣ пришлось привести кое-гдѣ въ порядокъ голосовыя партіи хоровъ, нѣсколько выровнить нѣкоторыя изъ голосовыхъ партій соло,

---

1) Разрѣшенный къ представленію сценаріумъ нѣсколько отличается отъ печатнаго сценаріума въ клавираусцугѣ. На сценѣ отсутствуетъ самосожженіе раскольниковъ (въ 5-мъ актѣ), а въ этомъ-то изувѣрствѣ—вся „соль" народной драмы Мусоргскаго. (В. Ч.).

2) Князья Мышецкіе принадлежатъ къ историческому русскому княжескому роду, изъ котораго произошли расколоучители Андрей и Семенъ Денисовы (отъ Діонисія Мышецкаго). Андрей Денисовъ былъ одно время главою и душою почти всероссійскаго старообрядчества (ум. въ 1730 г.). Досиѳей „Хованщины", по сценической версіи, названъ: „Василій Корѣнь". Прототипомъ своего Досиѳея Мусоргскій, повидимому, избралъ расколоучителя безпоповщинской секты Досиѳея, въ 1683 г. построившаго на Дону первую раскольничью церковь; но историческій Досиѳей не кончилъ самосожженіемъ, какъ оперный. (В. Ч.).

написанныя Мусоргскимъ первоначально не вездѣ ровно. Кое-что сокращено, будучи намѣчено къ сокращенію самимъ авторомъ, а именно: споръ князей и сцена между Сусанной и Мареой. Нѣкоторое исключено въ виду бо́льшей связности настоящаго сценаріума, притомъ затягивающее дѣйствіе и слабое по музыкѣ, а именно: чтеніе московскимъ людомъ надписей (?), разрушеніе будки подъячаго и пѣсня Кузьки-стрѣльца о сплетнѣ (послѣдняя сцена, приписанная Мусоргскимъ позже, имѣла видъ какой-то вставки, не вяжущейся со всѣмъ остальнымъ). Кстати скажу, что пляска персидокъ инструментована мной при жизни автора, съ его согласія.... Принявъ на себя трудъ окончить и оркестровать „Хованщину", я руководствовался цѣлью сдѣлать ее вполнѣ удобной для сцены, признавая въ этомъ сочиненіи многія замѣчательныя страницы, которыя явятся слушателю въ настоящемъ видѣ только при сценическомъ исполненіи.... Переложеніе для пѣнія съ фортепіано сдѣлано вполнѣ согласно съ моей оркестровой партитурой.... Рукопись М. П. Мусоргскаго находится въ Императорской Публичной Библіотекѣ."

Стиль „Хованщины" нѣсколько отличается отъ стиля „Бориса Годунова": меньше новаторскихъ рѣзкостей, больше мелодизма; „Хованщина" напоминаетъ, по стилю, „Вражью силу" Сѣрова: та же манера строить речитативъ на коротенькихъ пѣсенныхъ фразкахъ, на миніатюрныхъ аріозо. Какъ и въ „Борисѣ", въ „Хованщинѣ" роль видную, но уже не главную, играютъ хоры; между сольными партіями и хорами уже больше равновѣсія. Встрѣча Хованскаго-отца и славленіе его (въ 1-мъ актѣ), хоръ фанатиковъ-раскольниковъ „Посрамихомъ, прерѣкохомъ и препрёхомъ ересь", пьяный хоръ стрѣльцовъ „Ахъ, не было печали" (въ 3-мъ актѣ), пѣсни дѣвушекъ—особенно „гайдучокъ" и славленіе (въ 1-й картинѣ четвертаго акта) и хоръ раскольничій „Врагъ человѣковъ" (въ 5-мъ актѣ)—все это вышло у Мусоргскаго ярко, колоритно и простонародно въ высшей степени. Но и отдѣльныя характеристики удались композитору. На первый планъ выступила у него „злая раскольница" Мареа, страсть которой къ молодому Хованскому тѣсно связана съ мистическимъ и изувѣрскимъ экстазомъ самосожигательницы. Ея речитативы въ 1-мъ актѣ сопровождаются интересными „педалями" вполнѣ въ духѣ народной пѣсни (я говорю про эпизоды adagio: „Такъ такъ, княже: остался ты вѣренъ мнѣ" и „Только не тотъ конецъ тебѣ я уготовила" въ сценѣ Мареы съ Андреемъ Хованскимъ и Эммою,—въ g-moll; педали на квинтѣ, въ d). Прелестны „задержанія" и энгармоническія модуляціи въ аккомпаниментѣ къ сценѣ гаданья (на слова Мареы: „Силы потайныя, силы великія" и т. д.), во 2-мъ актѣ. Но лучше всего пѣсня Мареы въ 3-мъ актѣ: „Исходила младешенька", съ варіаціями въ аккомпа-

нименте на манеръ Глинки (баллада Финна въ „Русланѣ"), въ ладѣ G-dur миксолидійскомъ, съ эффектными словами въ „poco meno mosso; mistico": „Словно свѣчи Божіи, мы съ тобою затеплимся; окрестъ братья—во пламени, и въ дыму души носятся." Хороши и реминисценціи изъ партіи Мароы, въ финалѣ оперы (въ 5-мъ актѣ). — пріемъ à la „Фаустъ" Гуно (сцена сумасшествія Гретхенъ, —съ тою разницею, что Мароа менѣе всего похожа на кроткую Гретхенъ). Въ итогѣ, преинтересная меццосопрановая партія и оригинальная оперная роль!... Не менѣе рельефны: Шакловитый, съ его гражданственно-грустною патріотическою аріею 3-го акта, въ es-moll: „Спитъ стрѣлецкое гнѣздо", и Досиөей, достигшій тихой просвѣтленной религіозности настроенія, отразившагося въ его аріозо, въ 5-мъ актѣ (andante tranquillo, въ d-moll). Любопытны слѣдующія маленькія курьезныя детали въ партіяхъ стараго Хованскаго и подьячаго: прибаутка (parlando) „спаси Богъ" въ партіи Хованскаго скороговоркою, похожая на то, какъ будто тучный князь отдувается послѣ каждой мало-мальски пѣвучей фразы, а также лейтмотивъ подъячаго въ 1-мъ актѣ, съ акцентомъ на второй долѣ такта въ $\frac{2}{4}$ (тема, повторяющаяся съ этимъ акцентомъ, какъ будто символизируетъ прихрамывающаго, припадающаго на одну ногу, подъячаго) и юмористическій аккомпаниментъ къ сценѣ подъячаго въ 3-мъ актѣ, когда онъ труситъ, разсказывая о побѣдахъ „петровцевъ" надъ стрѣльцами (въ каждой четверти аккомпанимента произведено синкопированное дѣленіе четвертной нотки на $\frac{1}{16} + \frac{1}{8} + \frac{1}{16}$; это даетъ впечатлѣніе мелкой дрожи, которая треплетъ подъячаго).... Великолѣпны страницы оперы, посвященныя характеристикѣ царевны Софіи, въ началѣ 2-го акта (когда Голицынъ читаетъ письмо царевны и ранѣе, въ оркестровой прелюдіи къ этой сценѣ): кокетливая народная пѣсенка, звучащая обворожительно.... Хороши, на этотъ разъ и чисто-оркестровыя детали: минорная сцена проводовъ князя Голицына народомъ (въ началѣ 2-й картины четвертаго акта), эффектъ „преображенскаго марша" въ связи съ покаянною пѣснью стрѣльцовъ (въ концѣ того же 4-го акта), вполнѣ восточныя и даже не рубинштейновскіе, а довольно оригинальные танцы „персидокъ" (въ 1-й картинѣ 4-го акта), а, въ особенности, симфоническая картинка въ началѣ оперы: „Разсвѣтъ надъ Москвою-рѣкою", съ звуко-подражаніями пѣнію пѣтуховъ (два соло кларнета и гобоя) и колоколамъ (cis контръ-октавы) на фонѣ широкой и красивой народной мелодіи; эта мелодія великолѣпна и, модулируя постепенно изъ свѣтлаго E-dur въ торжественный Des-dur, разливается все шире, все привольнѣе, въ спокойныхъ, величественныхъ ритмахъ, и звуковыя краски выдержаны въ свѣтлыхъ то-

нахъ (преобладаютъ деревянные духовые инструменты),— сообразно требованіямъ живописной программы, избранной композиторомъ для музыкальной иллюстраціи. Если это не народная пѣсня, а созданный самимъ Мусоргскимъ мотивъ, то нельзя не изумиться передъ величиною и силою дара мелодической изобрѣтательности, присущаго Мусоргскому!

Опера „Хованщина" репертуарна, по моему, еще болѣе, чѣмъ „Борисъ". Также и относительно „Хованщины" существуетъ предразсудокъ вродѣ того, который связанъ съ оперою Кюи „Анджело"; какъ „Анджело" Кюи и проще, и симпатичнѣе, и доступнѣе для публики „Ратклифа", такъ и „Хованщина" Мусоргскаго и проще, и симпатичнѣе, и доступнѣе для публики „Бориса Годунова", - а между тѣмъ, съ именемъ „Хованщины" въ ходячемъ представленіи русскаго меломана связано какое-то усиленное, сравнительно съ „Борисомъ", системобѣсіе и новаторство.

При всѣхъ, однако, отдѣльныхъ достоинствахъ обѣихъ оперъ Мусорскаго, нельзя не сознаться въ томъ, что эти оперы страдаютъ нѣкоторымъ однообразіемъ общаго настроенія. Дикій анархизмъ черни въ „Борисѣ" и дикій фанатизмъ раскольниковъ въ „Хованщинѣ" вполнѣ удался Мусоргскому, музыкальному дарованію котораго свойственна стихійная сила, проявляющаяся (въ полную противуположность Кюи) въ свѣжей и разнообразной ритмикѣ, способной выражать дикій порывъ и грубую рѣзкость простонародной натуры съ особенною яркостью. Это музыкальное казачество и ухарство, однако, слишкомъ утомительно, если на немъ строится цѣлая опера, и неудивительно, что Мусоргскій самъ не былъ удовлетворенъ своими музыкальными дѣтищами. „Борисомъ" и „Хованщиною"... Несомнѣнно, вмѣстѣ съ тѣмъ, что въ сферу декламаціонной оперы Мусоргскій внесъ новую и здоровую струю народности; безъ этой же струи никакая самая вѣрная музыкальная декламація не предохраняетъ отъ скуки — примѣромъ чего могутъ служить оперы Кюи, лишенныя элемента музыкальной народности!

Сами представители „новой русской оперной школы", нѣкогда преклонявшейся передъ талантомъ Мусоргскаго, принуждены констатировать крайнюю небрежность и грубость его музыкальнаго письма. Сами друзья Мусоргскаго, какъ Римскій-Корсаковъ, указываютъ на „непрактичныя трудности, жесткость гармоній и модуляцій, погрѣшности голосоведенія, обрывочность мелодическихъ фразъ" и т. п. въ операхъ Мусоргскаго. Менѣе снисходительны къ Мусоргскому представители „мелодической оперы". Чайковскій, напримѣръ, называетъ оперное письмо Мусоргскаго „музыкальною грязью" (см. „Жизнь", II, 228) [1]), а про „Хованщину" въ 1884 г.

1) Почитатели Мусоргскаго могутъ отвѣтить на это: „А что такое картины фламандскихъ жанристовъ, à la Теньерсъ, какъ не блестящая грязь?"

пишетъ („Жизнь“, II, 660): „Въ „Хованщинѣ“ я нашелъ именно то, что ожидалъ: претензію на реализмъ, своеобразно понимаемый и примѣненный, жалкую технику, бѣдность изобрѣтенія, отъ времени до времени талантливые эпизоды, но въ морѣ гармонической нескладицы и манерности, свойственной кружку музыкантовъ, къ которымъ Мусоргскій принадлежалъ“. Но и тотъ же Чайковскій признавалъ за Мусоргскимъ большой природный талантъ, и въ 1877 г. писалъ о немъ („Жизнь“, II, 73): „По таланту онъ, можетъ быть, выше всѣхъ предъидущихъ (членовъ „могучей кучки“— Чайковскій говорилъ о Римскомъ-Корсаковѣ, Кюи и Бородинѣ), но это натура узкая, лишенная потребности самосовершенствованія, слишкомъ увѣровавшая въ нелѣпыя теоріи кружка своего и въ свою „геніальность“. Кромѣ того, это какая-то низменная натура, любящая грубость, неотесанность, шероховатость. Онъ—прямая противуположность приличнаго, даже изящнаго Кюи. Этотъ кокетничаетъ, наоборотъ, своей безграмотностью, гордится своимъ невѣжествомъ, валяетъ какъ попало, слѣпо вѣруя въ непогрѣшимость своего генія. А бываютъ у него вспышки, въ самомъ дѣлѣ, талантливыя и, притомъ, нелишенныя самобытности.“

Словомъ, если Глинку можно назвать „природнымъ контрапунктистомъ“, то къ Мусорскому идетъ кличка „природнаго музыканта-народника.“

Бородинъ, выступившій на оперное поприще позже Мусоргскаго, имѣлъ полную возможность принять въ соображеніе недостатки своего предшественника. И если Мусоргскій, до извѣстной степени, превзошелъ Кюи на поприщѣ декламаціонной оперы, то Бородинъ, идя по слѣдамъ Мусоргскаго, устраняя изъ своей оперы „Князь Игорь“ избытокъ простонародности и заботясь лишь о народности, приблизилъ народную декламаціонную оперу къ типу народной мелодической оперы Глинки.

Александръ Порфирьевичъ Бородинъ, род. въ Петербургѣ, 31 октября 1834 г., внѣбрачнымъ сыномъ одного изъ князей Имеретинсхихъ (кн. Гедеанова; Порфирій Бородинъ — крѣпостной камердинеръ, за которымъ записали новорожденнаго, согласно нравамъ времени), и получилъ прекрасное воспитаніе, давшее ему возможность 28 лѣтъ стать профессоромъ химіи въ с.-петербургской медико-хирургической академіи. Въ 1859—62 гг. Бородинъ былъ заграницею и увлекался Мендельсономъ; сближеніе съ прекрасною піанисткою Е. С. Протопоповою (ставшею съ 1863 г. его женою) „открыло“ Бородину Шумана и Шопена. Знакомство съ кружкомъ Балакирева пробудило спящія музыкальныя способности, и Бородинъ самоучкою добился теоретическихъ познаній по композиціи, по примѣру Кюи и Мусоргскаго. Началъ онъ, какъ водится, съ романсовъ; въ

1867 г. окончилъ свою 1-ю симфонію (въ Es-dur). Въ 1869 г. В. В. Стасовъ рекомендовалъ ему „Слово о полку Игоревѣ", какъ оперный сюжетъ, благодарный для вокально-музыкальнаго таланта Бородина и соотвѣтствующій его вкусамъ „народника". Бородинъ ухватился за эту мысль и съ этого времени сталъ писать „Князя Игоря", на собственное либретто. Опера была прервана скоропостижною смертью Бородина, 15 февраля 1887 г. и окончена уже послѣ его смерти Римскимъ-Корсаковымъ и Глазуновымъ, а на императорскую сцену поставлена впервые 23 октября 1890 г. въ Петербургѣ.— „Живя, такъ сказать, двойною жизнью, Бородинъ жегъ свою свѣчу съ двухъ сторонъ!"—такъ характеризовалъ въ надгробной рѣчи Боткинъ жизнерадостный и нервный темпераментъ Бородина. Но если этотъ темпераментъ былъ зломъ для Бородина, ускоривъ его кончину, то онъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, былъ и благомъ для композитора: эта жизнерадость и живость придаетъ особый интересъ его музыкѣ!

Память Бородина увѣковѣчена не только его оперою, но, съ 1900 г., и особымъ капиталомъ его имени (изъ денегъ, оставшихся послѣ его смерти и изъ поспектакльной платы за разрѣшеніе „Князя Игоря" къ представленію, имѣющей поступать до истеченія срока авторскаго права); проценты съ этого капитала выдаются, въ видѣ стипендій или единовременныхъ пособій, достойнѣйшимъ и бѣднѣйшимъ ученикамъ с.-петербургской и московской консерваторій; капиталъ состоитъ въ собственности с.-петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества.

Относительно происхожденія „Князя Игоря" слѣдуетъ замѣтить, что многое вошло въ „Игоря" изъ сборной оперы-балета „Млада", написанной въ сотрудничествѣ съ Римскимъ-Корсаковымъ и Кюи (въ 1872 г.), но не попавшей своевременно на сцену [1]).

Та редакція, которую получилъ „Князь Игорь" въ его теперешнемъ видѣ, имѣетъ слѣдующую краткую исторію. Черезъ немного недѣль послѣ смерти Бородина, Н. А. Римскій-Корсаковъ, ближайшій другъ покойнаго, созвалъ въ квартиру Бородина кружокъ друзей и предъявилъ имъ неоконченную оперу А. П. Бородина; разсмотрѣли либретто, приготовленное самимъ Бородинымъ, музыку къ оперѣ, какъ вполнѣ законченную, такъ и оставшуюся въ черновыхъ набраскахъ, и поручили Римскому-Корсакову, хорошо изучившему музыкальныя намѣренія Бородина (Бородинъ часто съ нимъ совѣщался о деталяхъ оперы и игралъ ему ее) дописать оперу, при помощи А. К. Глазунова. Въ 1888 г. издателемъ М. П. Бѣляевымъ былъ напечатанъ полный кла-

1) Каждый изъ названныхъ композиторовъ сочинилъ по 1 акту. Идея этой „сборной" музыки довольно нелѣпая; принадлежитъ она директору с.-петербургскихъ театровъ С. А. Гедеонову (сыну недруга Глинки).

вираусцугъ оперы „Князь Игорь", собственность которой была пріобрѣтена еще при жизни Бородина. Въ предисловіи къ клавираусцугу было сказано: „Оставшаяся неоконченною, по смерти автора, опера „Князь Игорь" закончена Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и А. К. Глазуновымъ. Первымъ (Римскимъ-Корсаковымъ) наоркестрованы оставшіеся неинструментованными нумера пролога, перваго, втораго и четвертаго дѣйствія, а также „половецкій маршъ" (№ 18); вторымъ (Глазуновымъ) докончены, по оставшимся матеріаламъ, и инструментованы остальные нумера третьяго дѣйствія и увертюра. Въ началѣ каждаго № партитуры означено, кому принадлежитъ инструментовка или окончаніе его [1])."

Партіи 1-го представленія (23 октября 1890 г.) были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: Князь Игорь Святославовичъ (Сѣверскій)—Мельниковъ, Ярославна—Ольгина, няня Ярославны—Юносова, Владиміръ Игоревичъ—Васильевъ 3-й, Владиміръ Ярославовичъ—Черновъ, ханъ Кончакъ—Корякинъ, Кончаковна—Славина, половецкая дѣвушка—Фриде, Овлуръ—Кондараки, Скула—Стравинскій, Ерошка—Угриновичъ.

„Князь Игорь" стоитъ, по стилю, между декламаціонною и мелодическою оперою. Эта опера сродни операмъ Мусоргскаго грубымъ реализмомъ нѣкоторыхъ народныхъ сценъ (вродѣ сцены поголовнаго пьянства, въ концѣ I акта) и преобладаніемъ хоровъ надъ нумерами соло, а также особою склонностью Бородина къ речитативу (въ партіяхъ пьяницъ Ерошки и Скулы),—но, въ сущности, Бородинъ соглашался далеко не со всѣми принципами новой оперной школы или „могучей кучки". Противъ положенія, что опера должна состоять изъ сплошного мелодическаго речитатива, избѣгая закругленныхъ формъ, кромѣ самыхъ мелкихъ, аріозныхъ, Бородинъ самолично спорилъ съ „кучкистами", и въ партіи Игоря создалъ цѣлую большую арію. Бородинъ не пренебрегалъ и Вагнеромъ, допустивъ кое-гдѣ лейтмотивъ. „По направленію, опера моя будетъ ближе къ „Руслану", чѣмъ къ „Каменному гостю",—говаривалъ при жизни Бородинъ (посвятившій свою оперу „памяти Глинки"), и это сущая правда: въ аріи „Игоря" есть какое-то сходство съ большою аріею „Руслана",—вѣроятно, въ эпизодахъ между „Ты, моя голубка-лада" и „О, Людмила, Лель сулилъ мнѣ счастье", къ которымъ дважды прибѣгаетъ Бородинъ (подобно Глинкѣ, повторяющему дважды такой же эпизодъ, по правиламъ „сонатной" формы аріи), а также въ эпизодахъ „Ахъ, дайте, дайте мнѣ свободу" и „Дай, Перунъ, булатный

1) Подробности о томъ, что именно сдѣлано Римскимъ-Корсаковымъ и Глазуновымъ, см. въ статьѣ В. Стасова: „Редакція „Князя Игоря" Бородина" (см. „Русскую музыкальную газету" 1896 г., № 2, съ приложеніемъ „записки А. К. Глазунова о редакціи „Князя Игоря" Бородина").

мечъ". Параллелизмъ между восточною и русскою музыкою въ „Игорѣ" и „Русланѣ" также обусловливаетъ нѣкоторое сходство между музыкою Бородина и Глинки. Вполнѣ оригинальны, однако, у Бородина: типъ хана Кончака, великодушнаго рыцаря и большого знатока по части невольницъ-чагъ, охарактеризованный выразительною музыкою, почвенный юморъ пьяницъ Скулы и Ерошки, болѣе народный, чѣмъ юморъ партіи Фарлафа въ „Русланѣ", а въ особенности—свѣтлый, жизнерадостный колоритъ хоровъ и, вообще, мажорный складъ этой оперы, проникнутой простодушнымъ, чисто-народнымъ оптимизмомъ, мало свойственнымъ Глинкѣ. Среди многихъ безнадежно-пессимистическихъ оперъ современности „Князь Игорь" производитъ отрадное впечатлѣніе спокойнаго оркестроваго интермеццо, успокоивающаго нервы слушателя, между двумя сильно-драматическими актами; сосѣдство съ Чайковскимъ въ русскомъ оперномъ репертуарѣ выгодно для славы Бородина, и обратно.

По поводу этого бородинскаго оптимизма Н. Финдейзенъ, въ статьѣ своей о „Князѣ Игорѣ" („Русская музыкальная газета" 1897 г., № 1, стр. 50), дѣлаетъ слѣдующее вѣрное и мѣткое замѣчаніе: „Нельзя не замѣтить весьма характерной разницы въ настроеніяхъ литературнаго памятника и его музыкальной иллюстраціи. Пѣвецъ „Слова о полку Игоревѣ", описывая неудачный походъ Сѣверскаго князя, скорбитъ о его несчастіяхъ, сокрушается о тяжкомъ состояніи русской земли, для чего приводитъ печальную повѣсть раздоровъ и усобицъ удѣльныхъ князей, разсказываетъ смутные, полные темныхъ предчувствій, сны Святослава Всеволодовича и, наконецъ, помѣщаетъ собственный свой „плачъ". Тонъ поэмы вполнѣ минорный и такое (минорное) впечатлѣніе производитъ „Слово". Между тѣмъ, авторъ музыкальной драмы, ставъ на другую исходную точку, полную радости и надежды, оставилъ всѣ внѣшнія стороны этого памятника, и привелъ драму и слушателей въ болѣе свѣтлое настроеніе, настроеніе мажорные. Зритель, несмотря на всѣ пережитыя имъ горькія, страшныя картины (пожаръ и раззореніе Путивля, половецкія полчища) выноситъ впечатлѣніе радостное, спокойное и свѣтлое."

Заимствую изъ той же статьи любопытную параллель между глинкинскимъ „Русланомъ" и бородинскимъ „Игоремъ". Параллель эта ни мало не искусственна: о возможности ея писалъ самъ Бородинъ, въ одномъ изъ писемъ къ Л. И. Кармалиной, заявляя относительно своего „Игоря" слѣдующее: „Во взглядѣ на оперное дѣло я всегда расходился со многими изъ своихъ товарищей [1]). Чисто-речитативный стиль мнѣ былъ не по нутру и не по характеру. Меня тянетъ къ

1) Т. е. товарищей по новой оперной (декламаціонной) школѣ—„кучкистовъ" (В. Ч.).

пѣнію, кантиленѣ, а не къ речитативу. Кромѣ этого, меня тянетъ къ формамъ болѣе законченнымъ, болѣе круглымъ, болѣе широкимъ. По моему, въ оперѣ, какъ въ декораціи, мелкія формы, детали, мелочи не должны имѣть мѣста; все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко и, по возможности, практически въ исполненіи какъ голосовомъ, такъ и оркестровомъ. Голоса должны быть на первомъ мѣстѣ, оркестръ—на второмъ. По направленію, опера моя будетъ ближе къ „Руслану", чѣмъ къ „Каменному гостю"."

Н. Финдейзенъ (въ названной статьѣ, см. „Русскую музыкальную газету" 1897 г. № 3, стр. 378) проводитъ упомянутую параллель слѣдующимъ образомъ:

„Одной изъ главныхъ общихъ граней этихъ оперъ („Руслана" и „Игоря") является полнѣйшая объективность музыки ихъ. Г. Ларошъ, въ своемъ превосходномъ разборѣ „Руслана", говоритъ: „Глинка одинъ изъ всѣхъ музыкантовъ нашего (19-го) столѣтія написалъ оперу, которая почти вся объективна, почти вся, въ своей музыкѣ, изображаетъ не общія, но опредѣленныя (?) чувства, не ощущенія самого композитора, а страсти и характеры дѣйствующихъ лицъ". Это, вполнѣ справедливо, можетъ быть отнесено и къ Бородину. Во всей обширной партитурѣ „Игоря" не видно ни физіономіи, ни настроенія самого автора; поэтому дѣйствующія лица Бородина, прежде всего,—не герои, не идеальные, вымышленные образы, но простые смертные, хотя и опоэтизированные вдохновеніемъ художника. Въ могучихъ ли рѣчахъ народа, или въ пьяныхъ, безшабашныхъ пѣсняхъ бродягъ Скулы и Ерошки, въ причитаньяхъ ли красныхъ дѣвушекъ, или въ томленіи красавицы-княжны (Кончаковны) мы не видимъ автора; композиторъ уступилъ свое мѣсто чувству дѣйствующаго лица. Такимъ же образомъ вылилось и геніальное созданіе творца русской оперы—опера „Русланъ и Людмила".... Нельзя не видѣть даже родственной связи между нѣкоторыми героями этихъ оперъ, особенно между Русланомъ—Игоремъ и Людмилой—Ярославной,—хотя, признаюсь, Бородинъ въ въ самомъ Игорѣ сдѣлалъ шагъ назадъ; напротивъ того, Ярославна, въ музыкальномъ отношеніи, значительно развилась, сравнительно съ Людмилой; изъ милой, сердечной дѣвушки она выросла въ сильную, серьезную и глубокопреданную женщину (эти же задатки можно отыскать и въ Людмилѣ).... Еще болѣе убѣждаютъ меня въ родствѣ названныхъ оперъ нѣкоторыя отдѣльныя сцены, въ которыхъ у Бородина сильно замѣтно вліяніе глинкинскаго „Руслана". Прологъ „Князя Игоря"—такая же массовая, превосходная картина, какъ и интродукція 1-го дѣйствія оперы Глинки (хоръ и ансамбль „Дѣла давно минувшихъ дней"); далѣе, сцена затмѣнія, по ситуаціи, положительно соотвѣтствуетъ канону „чуднаго мгновенія" (оцѣпенѣніе послѣ похищенія волшебникомъ Черно-

моромъ Людмилы). Страстная Горислава нашла себѣ отождествленіе въ Кончаковнѣ, но первая изъ нихъ болѣе женственна: она способна на всякія жертвы, тогда какъ половецкая княжня горда, сильна (это — дочь дикаго, грознаго хана: она не задумалась созвать сторожей, чтобы только заставить остаться своего княжича). Нельзя не указать также на чудные танцы (4-го дѣйствія) „Руслана", послужившіе прототипомъ роскошныхъ, бурныхъ оргій въ половецкомъ станѣ; даже маршъ Черномора долженъ былъ вызвать отождествленіе въ могучемъ и дикомъ „половецкомъ маршѣ"... Еще замѣтнѣе сказывается это родство въ аналогичныхъ элементахъ, дѣйствующихъ въ обѣихъ музыкальныхъ драмахъ. Въ „Русланѣ"—народъ, со своими князьями и богатырями, и фантастическій элементъ, выразившійся отчасти въ восточномъ характерѣ.... въ „Князѣ Игорѣ", оба элемента очерчены гораздо рѣзче, рельефнѣе, они расположены на различныхъ полюсахъ; это—русскіе и половцы (послѣдніе—уже вполнѣ восточнаго характера). Правда, у Глинки, благодаря безпрестанному соприкосновенію этихъ двухъ элементовъ, опера получила безконечно разнообразный характеръ; у Бородина же, несмотря на относительное однообразіе, цѣльность впечатлѣнія значительно выиграла: три картины русской жизни идутъ сплошь, затѣмъ два дѣйствія въ половецкомъ станѣ и, наконецъ, русскій элементъ вѣнчаетъ драму. Авторъ какъ бы совершенно отдѣляетъ (эти элементы, русскій и восточной) и до того не желаетъ ихъ смѣшивать, что даже Владиміра Игоревича заставляетъ мечтать и объясняться въ любви не по русски (арія его и дуэтъ 2-го дѣйствія)."

Впрочемъ, констатируя сходство въ общемъ складѣ музыки „Руслана" и „Князя Игоря", слѣдуетъ указывать и на упомянутую коренную разницу: музыка Бородина жизнерадостнѣе, оптимистичнѣе глинкинской!

Эпическая красота „Князя Игоря" напоминаетъ спокойную поэзію сочиненій Гончарова, такъ называемую поэзію „повседневности" (тогда какъ Глинку приличнѣе сравнивать съ Пушкинымъ). Спокойное, жизнерадостно-объективное отношеніе Бородина къ народной жизни сказалось на всемъ стилѣ оперы, чрезвычайно свѣтлой по складу мелодій, по колориту инструментовки, по прозрачности гармонизаціи и легкости контрапункта.... Вопреки репутаціи новатора, въ этой оперѣ Бородина нѣтъ ничего ярко-новаго; оркестровый стиль, въ отношеніи сложности, отстаетъ отъ Глинки, какъ контрапунктиста. Послѣ Глинки, Чайковскій и Вагнеръ пріучили современнаго試 оперчаго меломана къ такой замысловатости т. н. „тематическаго" творчества, что опера Бородина слушается безъ малѣйшаго усилія и съ перваго же раза нравится, какъ давно-знакомая народная пѣсенка.... Поэзія повседневности увлекаетъ Бородина до такой степени, что онъ со-

вершенно забываетъ о поэзіи глинкинскаго героизма! Его „народъ“, съ его сценами повальнаго алкоголизма, и безшабашные гудочники Скула и Ерошка оттѣсняютъ на второй планъ главныхъ персонажей, охарактеризованныхъ довольно бѣглыми музыкальными штрихами. Игорь Бородина, какъ сказано, напоминаетъ глинкинскаго Руслана; Ярославна довольно безлична; князь Галицкій не очень далеко ушелъ отъ Ерошки, а Кончаковна и Владиміръ Игоревичъ—обыкновенные оперные любовники. Главная красота „Руслана“ Глинки—въ сольныхъ партіяхъ и небольшихъ ансамбляхъ солистовъ (напримѣръ, въ 1-мъ актѣ: „Чада родимыя“ и финалъ). Главный же герой оперы Бородина — народъ; главная красота музыки—въ хорахъ, на темы народныхъ пѣсенъ (русскихъ и татарскихъ); главный эффектъ всей музыки—въ томъ простодушномъ оптимизмѣ, какимъ она проникнута.... Однако, по фактурѣ, по музыкальной техникѣ своей оперы, Бородинъ не можетъ выдержать никакого сравненія съ Глинкою. Бородинъ—это средняя пропорціональная между Мусоргскимъ и Глинкою; въ немъ есть элементы и „природнаго народника“, и „природнаго контрапунктиста“ [1]).

На „Князѣ Игорѣ“, поставленномъ въ 1890 г., обнаруживается гибель принциповъ новой декламаціонной школы и „могучей кучки“, считавшей этого композитора „своимъ“,— и вотъ почему этотъ годъ я принимаю въ качествѣ „конца“ новой оперной школы начавшей свою дѣятельность постановкою „Каменнаго гостя“ (1872 г.). Впрочемъ, еще задолго до „Князя Игоря“, „кучка“ стала внутренно распадаться. Глубоко-поучительна эволюція одного изъ „кучкистовъ“, т. е. приверженцевъ декламаціонной школы, въ сторону не то мелодической оперы, не то синтеза двухъ теченій. Говорю о Римскомъ-Корсаковѣ, который лишь въ одной своей „Псковитянкѣ“ (1873 г.) можетъ быть признанъ приверженцемъ новой оперной школы, а засимъ проявляетъ явную склонность къ переходу къ типу мелодической оперы, пока въ 1895—96 г. не создаетъ „Садко“, оперу, полную широкихъ, чисто-вагнеровскихъ стремленій объединить оба основныхъ музыкально-оперныхъ теченія въ нѣкоторомъ новомъ художественномъ единствѣ. Въ виду того, что этому композитору суждено было прославиться лишь по смерти Чайковскаго, я говорю подробно о его оперной дѣятельности, начавшейся въ отчетномъ періодѣ—въ слѣдующей, пятой главѣ этого сочиненія. Теперь же перехожу къ главнымъ двумъ

1) Какъ „народникъ“, Бородинъ въ „Игорѣ“ съ особенною силою высказался въ элегической хоровой пѣснѣ 4-го акта: „Что не буйный вѣтеръ завывалъ“, удивительно гармонизованной и кончающейся унисонами. Что касается его дарованія, какъ контрапунктиста, то я напомню извѣстную музыкальную картину Бородина „Въ средней Азіи“, свидѣтельствующую о природномъ дарѣ контрапунктической изобрѣтательности,— а также упомяну о контрапунктѣ двухъ мотивовъ „русскаго“ и „половецкаго“, въ 3-мъ актѣ „Игоря“ (на словахъ: „добычу намъ ведутъ“).

представителямъ „мелодическаго теченія“ въ русской оперѣ отчетнаго періода,—къ Рубинштейну и Чайковскому.

Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ родился 16-го [1]) ноября 1829 г. въ деревнѣ Выхватинцѣ, близъ г. Дубоссаръ, подольской губерніи. Родители его были евреи (отецъ, впрочемъ, православнаго вѣроисповѣданія), впослѣдствіи открывшіе въ Москвѣ, на Ордынкѣ, фабрику (а можетъ быть, просто лавочку) карандашей и булавокъ. Музыкальная мать стала обучать съ 6 лѣтъ Антона, вмѣстѣ съ его братомъ Николаемъ, на фортепіано, а потомъ взяла къ нему въ наставники извѣстнаго піаниста А. И. Виллуана (Villoings). Уже 11 іюля 1839 г., 10 лѣтъ отъ роду, Рубинштейнъ могъ выступить публично на концертѣ, въ петровскомъ паркѣ; въ Москвѣ (съ allegro Гуммеля, andante Тальберга и маленькими пьесками Фильда, Листа и Гензельта). Въ декабрѣ 1840 г. Рубинштейнъ, въ сопровожденіи Виллуана, отправился въ Парижъ, для поступленія въ консерваторію—но это не удалось. Слѣдующіе затѣмъ годы посвящены артистическимъ турнэ Рубинштейна по Европѣ, продолжавшимся до 1843 г., когда онъ удостоился приглашенія къ Высочайшему двору, а затѣмъ далъ въ Петербургѣ рядъ концертовъ для публики. Съ 1844 г. началось серьезное музыкальное образованіе Рубинштейна въ Берлинѣ — у Мендельсона и, главнымъ образомъ, Дена, знаменитаго контрапунктиста, учителя Глинки и (косвенно) Даргомыжскаго; тогда же Рубинштейнъ сталъ учиться русской грамотѣ у священника православной церкви: ранѣе какъ-то все концерты мѣшали! Концерты прекращаются, возникаютъ попытки композиторства [2]) и связанныя съ ними матеріальныя бѣдствія [3]); а тутъ еще въ Берлинѣ революція 1848 года: люди стали какъ бы совсѣмъ иными и Денъ, серьезный, погруженный въ контрапункты Денъ, расхаживаетъ съ ружьемъ въ рукѣ, въ качествѣ часового національной гвардіи, передъ какимъ-то казеннымъ зданіемъ, съ такимъ довольнымъ видомъ, какъ будто ему удалась какая-нибудь самая замысловатая контрапунктическая затѣя, вродѣ „ракоходнаго канона“!.... Рубинштейнъ поспѣшилъ вернуться въ Россію, причемъ на границѣ конфисковали у него всѣ его ноты, принявъ ихъ чуть не за дипломатическія. По пріѣздѣ въ Петербургъ, онъ сталъ принимать участіе въ университетскихъ концертахъ [4]), а засимъ былъ вновь представленъ ко двору, какъ знаменитый виртуозъ, и былъ удостоенъ похвалъ великой княгини Елены

---

1) Именно 16-го, а не 18-го ноября, какъ думалъ самъ А. Г. Рубинштейнъ, продолжавшій, по привычкѣ, праздновать 18-е ноября, даже послѣ открытія ошибки.

2) Къ этому времени относится первое напечатанное музыкальное произведеніе Рубинштейна: фортепіанный этюдъ „Ундина“, очень тепло принятый Шуманомъ, какъ музыкальнымъ критикомъ.

3) Въ 1846 г. умеръ отецъ Рубинштейна; мать уѣхала въ Москву устраивать дѣла, а Рубинштейнъ въ это время съѣздилъ въ Вѣну, послѣ чего вскорѣ вновь вернулся въ Берлинъ.

4) Устраиваемыхъ инспекторомъ А. И. Фицтумомъ и дирижируемыхъ К. Б. Шубертомъ.

Павловны, которая пригласила молодого музыканта къ себѣ во дворецъ, въ качествѣ постояннаго аккомпаніатора пѣвицъ и пѣвцовъ, (въ виду чего Рубинштейнъ, въ шутку, сталъ называть себя „истопникомъ музыки въ дворцѣ"). Обстоятельства Рубинштейна поправляются. На императорскую сцену попадаютъ его первыя, юношескія оперы: „Дмитрій Донской или Куликовская битва" (либретто графа Соллогуба и В. Зотова; первое представленіе 18 апрѣля 1852 г.; опера имѣла небольшой успѣхъ) и „Ѳомушка-дурачокъ" (либретто Михайлова; первое представленіе 11 мая 1853 г.); послѣднюю оперу авторъ, впрочемъ, самъ попросилъ снять послѣ третьяго представленія. Рубинштейнъ былъ сильно огорченъ неуспѣхомъ этой оперы [1]). Кажется, къ этому же времени относится и опера Рубинштейна „Месть". Въ промежутокъ времени между сочиненіемъ двухъ названныхъ оперъ, Рубинштейнъ написалъ двѣ одноактныхъ, русскихъ по тексту, оперы (своевременно не попавшихъ на сцену): „Хаджи-Абрекъ" (по Лермонтову) и „Сибирскіе охотники". Съ 1854 до 1858 г. Рубинштейнъ предпринимаетъ новыя концертныя турнэ по Европѣ, лишь на короткое время заѣзжая въ Россію. Къ 1856 г., когда Рубинштейнъ пріѣзжалъ въ Москву для участія въ коронаціонныхъ празднествахъ, относится обсужденіе въ салонѣ великой княгини Елены Павловны вопроса объ учрежденіи въ Россіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, какъ главной русской музыкальной организаціи [2]); 23 ноября 1859 г., уже учрежденное, общество, подъ дирекціею Рубинштейна, начало свою дѣятельность симфоническимъ собраніемъ, а въ сентябрѣ 1860 г. возникло первое, московское, отдѣленіе общества, подъ предсѣдательствомъ Николая Рубинштейна. Вскорѣ затѣмъ, въ 1862 г., открылась, подъ дирекціею А. Г. Рубинштейна, петербургская консерваторія, на первое время подъ названіемъ „музыкаль-

1) Въ 1855 г., въ двухъ нѣмецкихъ музыкальныхъ изданіяхъ (по Арнольду, въ „Wiener Zeitschrift für Musik" и „Berliner Musikzeitung Echo"), появились двѣ статьи А. Рубинштейна съ самыми ярыми нападками на національно-русскую музыку. Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (вып. 2-й, стр. 133—134) дѣлаетъ слѣдующія выписки изъ этихъ статей, называя свой переводъ (статьи А. Рубинштейна написаны на нѣмецкомъ языкѣ) буквальнымъ: „Никому на умъ не придетъ написать персидскую, малайскую или японскую оперу, а оттого созданіе какой-нибудь англійской, французской или русской оперы доказываетъ только отсутствіе смысла. Всякая попытка создать національное музыкальное твореніе должна привести къ единому только результату—къ крушенію! Глинка вотъ и потерпѣлъ крушеніе"... „Русской музыки на сценѣ не существуетъ, исключая двухъ, далеко не удавшихся еще, оперъ Глинки". — Совсѣмъ въ другомъ тонѣ написанъ — отзывъ о Глинкѣ въ позднѣйшей (1891 г.) книгѣ А. Рубинштейна: „Музыка и ея представители": „у Глинки мелодика, гармонія и даже оркестровка—все въ національномъ духѣ" и т. д.... Арнольдъ, кажется, ошибся въ указаніи источника, откуда онъ почерпнулъ свои выписки. Въ „Русской музыкальной газетѣ" за 1806 г. (стр. 202) напечатанъ переводъ статьи А. Г. Рубинштейна „Русскіе композиторы", сдѣланный П. Корзухинымъ, причемъ названъ, какъ источникъ, нѣмецкій журналъ „Blätter für Musik, Theater und Kunst", 1855 г., издававшійся Целлеромъ. Я нашелъ въ этомъ переводѣ одну изъ выписокъ Арнольда. Арнольдъ, въ своихъ „Воспоминаніяхъ", приписываетъ появленіе этихъ двухъ нѣмецкихъ статей раздраженію молодого А. Рубинштейна, вслѣдствіе первыхъ неудачъ на поприщѣ русскаго музыкальнаго національнаго, испытанныхъ при постановкѣ „Куликовской битвы" и „Ѳомушки-дурачка".

2) Могло быть это и въ Ниццѣ, зимою 1856—57 г., гдѣ въ то время находились императрица Александра Ѳеодоровна, великая княгиня Елена Павловна, съ дворомъ, и нѣкоторые великіе князья.

ной школы“ [1]), и Рубинштейнъ завѣдуетъ ею и преподаетъ въ ней до 1867 г. Этой консерваторіи суждено было дать музыкальное образованіе Чайковскому, принадлежащему къ первому же выпуску, 1865 года. Въ 1860-хъ гг. Рубинштейнъ, памятуя неудачи своихъ оперъ на русскія либретто, начинаетъ писать ихъ на нѣмецкіе тексты и ставить заграницею. Въ Вѣнѣ, въ 1861 г., идетъ его опера „Die Kinder der Heide“ („Дѣти степей“), въ Дрезденѣ, въ 1863 г., опера „Feramors“ („Фераморсъ“), иначе „Lalla-Rookh“ („Лалла-Рукъ“). Въ 1867 г. Рубинштейнъ выѣзжаетъ на новое артистическое турнэ, по окончаніи котораго, пишетъ „духовную оперу“: „Der Thurm von Babel“ („Вавилонская башня“), на нѣмецкое либретто Роденберга [2]). Къ 1872 г. относится новое артистическое турнэ по Америкѣ, съ скрипачемъ Венявскимъ, положившее основу матеріальному благосостоянію Рубинштейна, но сильно утомившее піаниста (въ 8 мѣсяцевъ 215 концертовъ!). Затѣмъ Рубинштейнъ оканчиваетъ новую, уже „свѣтскую“, оперу, на русское либретто, которой было суждено создать славу ея композитора у русской публики— „Демонъ“; опера была впервые поставлена 13 января 1875 г. въ Петербургѣ и имѣла огромный успѣхъ. Весною 1875 г. Рубинштейнъ ставитъ въ Берлинѣ свою оперу на нѣмецкое либретто: „Die Makkabäer“ („Маккавеи“). За „Маккавеями“ слѣдуютъ: новая духовная опера на нѣмецкое либретто: „Das verlorene Paradies“ („Потерянный рай“), по Мильтону, исполненная въ Петербургѣ въ 1876 г. (кажется, по нѣмецки) въ концертѣ, и новая „свѣтская“ опера „Nero“ („Неронъ“), поставленная въ 1879 г. въ Гамбургѣ, а въ 1880 г. — въ Берлинѣ (на нѣмецкое либретто, переведенное съ французскаго). Слѣдующая опера, „Купецъ Калашниковъ“, пишется уже на русское либретто, по Лермонтову; эта опера всего дважды появилась на сценѣ, въ 1880 и 1889 гг. (1-е представленіе 22 февраля 1880 г.) и дважды сходила съ репертуара, по цензурнымъ соображеніямъ. Къ 1880-мъ гг. относятся слѣдующія оперы Рубинштейна на нѣмецкія либретто: „духовная“ „Sulamith“ („Суламиѳь“; Гамбургъ, 1883 г.) и комическая „Der Papagei“ („Попугай“; Гамбургъ, 1884 г.). Въ 1889 г. Рубинштейнъ праздновалъ въ Россіи 50-лѣтній юбилей своей музыкальной дѣятельности, начатой на десятомъ году его жизни; по этому случаю, на маріинской оперной сценѣ 29 ноября 1889 г. была поставлена послѣдняя, по времени, опера Рубинштейна на русское либретто: „Горюша“, на сюжетъ изъ повѣсти Аверкіева „Хмѣлевая ночь“.

1) Школа развилась изъ музыкальныхъ классовъ, которымъ дала радушный пріютъ великая княгиня Елена Павловна въ стѣнахъ Михайловскаго дворца.

2) „Духовная опера“ („geistliche Oper“, „biblisches Bühnenspiel“—ораторія въ костюмахъ, возможная къ постановкѣ на сценѣ, по цензурнымъ условіямъ, лишь заграницею. О „духовныхъ операхъ“ Рубинштейна, равно какъ и о другихъ его операхъ на нѣмецкія либретто, я говорю ниже, въ рубрикѣ, посвященной композиторамъ-инородцамъ. „Der Thurm von Babel“ впервые исполнена въ 1870 г., въ Кенигсбергѣ.

Къ октябрю 1885 г. относятся извѣстные фортепіанные „историческіе концерты" Рубинштейна (съ хронологически-подобранными программами); начались они съ Берлина и, пройдя черезъ Петербургъ и Москву, а затѣмъ Лейпцигъ и Парижъ, закончились въ маѣ 1886 г. въ Лондонѣ. Съ 1887 г. Рубинштейнъ вновь принялъ на себя завѣдываніе петербургскою консерваторіею. Къ послѣднему періоду его жизни относятся двѣ новыхъ „духовныхъ оперы", обѣ на нѣмецкія либретто: „Моисей" (данъ впервые, въ видѣ оперы, въ Прагѣ, лѣтомъ 1892 г., въ присутствіи автора) и „Христосъ" (исполненъ въ концертѣ, подъ управленіемъ автора, въ 1893 г., въ Штутгартѣ; первое сценическое представленіе—посмертное, въ Бременѣ, въ 1895 г.). Въ 1891 Рубинштейнъ оставилъ вторично постъ директора консерваторіи, и этотъ, а также 1892 г. провелъ въ разъѣздахъ.

Въ зиму 1891—1892 г., когда Россію постигнулъ неурожай, добрый и отзывчивый Антонъ Григорьевичъ далъ два концерта въ Петербургѣ и Москвѣ, и внесъ свою лепту въ пользу голодающихъ, въ солидной суммѣ около 15,000 рублей. Зимою 1893—94 г. онъ серьезно заболѣлъ въ Дрезденѣ, соскучился жизнью по отелямъ, и весною 1894 г. пріѣхалъ на свою виллу въ Петергофъ; въ іюлѣ онъ заявилъ музыкальному издателю В. Бесселю „совершенно серьезно и довольно мрачно": „я пріѣхалъ сюда умирать" [1]). Къ 1892 г. относится его книга музыкально-критическаго содержанія: „Музыка и ея представители" (на нѣмецкомъ языкѣ; русскій переводъ вышелъ одновременно съ оригиналомъ). Въ послѣдніе годы жизни Рубинштейнъ пожертвовалъ капиталъ для конкурсовъ молодыхъ піанистовъ, въ разныхъ европейскихъ музыкальныхъ центрахъ; третій конкурсъ происходилъ подъ предсѣдательствомъ самого Рубинштейна, въ 1890 г., въ С.-Петербургѣ. Умеръ Рубинштейнъ въ ночь съ 7 на 8 ноября 1894 г. у себя на виллѣ, въ Петергофѣ, и похороненъ въ Александро-Невской лаврѣ, въ С.-Петербургѣ.

Въ 1865 г. Рубинштейнъ женился на дочери русскаго дворянина-помѣщика, Вѣрѣ Александровнѣ Чикуановой.

Помимо композицій, память А. Г. Рубинштейна увѣковѣчена слѣдующими способами. Въ 1900 г., средствами семьи покойнаго (вдовою композитора), поставленъ (и освященъ 8 ноября 1900 г.) памятникъ на его могилѣ,—бронзовый бюстъ, отлитый по копіи съ мраморнаго бюста, поставленнаго въ „музеѣ" Рубинштейна (см. ниже). 14 ноября 1902 г. состоялось торжество открытія статуи А. Г. Рубинштейна (во весь ростъ, работы скульптора Бернштама) въ зданіи с.-петербургской консерваторіи. 18 ноября 1890 г. (въ день рожденія А. Г. [2]) открытъ (по иниціативѣ В. В. Бесселя) въ зданіи

1) См. „Воспоминанія" Бесселя объ А. Г. Р., въ Русской старинѣ" 1898 г.
2) По счету самого А. Г. Рубинштейна; на самомъ дѣлѣ, дата его рожденія—16 ноября

с.-петербургской консерваторіи, напротивъ „музея Глинки“ (открытаго въ 1896 г.), второй по счету музыкальный музей въ Россіи — имени Рубинштейна [1]), заключающій въ себѣ, въ числѣ различныхъ предметовъ, принадлежащихъ композитору, памятники всемірной славы Рубинштейна (вѣнки, подношенія и т. д.), его рукописи и т. д. 7 августа 1898 г. Высочайше утверждено „Положеніе о капиталѣ и преміи Михайловскаго дворца, имени А. Г. Рубинштейна“; капиталъ этотъ, въ 31,600 руб., былъ собранъ группою почитателей композитора, для выдачи процентовъ съ него, въ видѣ преміи, достойнѣйшему изъ окончившихъ курсъ въ с.-петербургской консерваторіи, на довершеніе музыкальнаго образованія (посредствомъ поѣздки въ тѣ мѣста Россіи или заграницы, гдѣ представляются для этого лучшія условія). 14 сент. 1902 г. въ селѣ Выхватинцѣ (подольской губ.), на родинѣ А. Г. Рубинштейна, состоялось открытіе народной школы имени композитора (построенной по проекту профессора В. А. Шретера на средства, собранныя „Высочайше учрежденнымъ комитетомъ по сбору пожертвованій для увѣковѣченія памяти Антона Рубинштейна“); школа двухклассная, съ ежедневнымъ курсомъ пѣнія; въ 1903 г. въ ней обучались 150 человѣкъ обоего пола. Въ 1903 г. возникло въ Москвѣ общество имени А. Г. Рубинштейна для объединенія начинающихъ композиторовъ и виртуозовъ, въ видахъ взаимопомощи.

Рубинштейнъ, какъ оперный композиторъ, представляетъ собою интересный типъ международнаго, русско-нѣмецкаго музыканта. Это усложняетъ оцѣнку его заслугъ въ сферѣ какъ русской, такъ и нѣмецкой оперы. Если заграницею Рубинштейна считаютъ „русскимъ“ композиторомъ, то Сѣровъ считаетъ его, въ свою очередь, представителемъ одной музыкальной „нѣметчины“ (словцо самого Сѣрова). Въ сущности же, правильная оцѣнка Рубинштейна можетъ быть достигнута лишь при тщательной группировкѣ его оперъ на „русскія“ и „нѣмецкія“ (либретто на томъ или иномъ языкѣ опредѣляетъ совершенно точно, къ какой группѣ должна быть отнесена та или иная опера Рубинштейна). Заранѣе укажу на результатъ оцѣнки оперной дѣятельности Рубинштейна, послѣ такой группировки: окажется, что, не будучи въ состояніи проявить въ своихъ русскихъ операхъ русскій музыкальный націонализмъ съ яркостью Глинки, а въ своихъ нѣмецкихъ операхъ—нѣмецкій національный духъ съ опредѣленностью Вебера или Рих. Вагнера, Рубинштейнъ въ исторіи какъ русской, такъ и нѣмецкой оперы не могъ достичь высоты, доступной лишь первостепеннымъ геніямъ, не отор-

1) Для этого музея предсѣдательница Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества великая княгиня Александра Іосифовна предоставила свой кабинетъ въ зданіи консерваторіи.

вавшимся отъ почвы народности,—но все же занялъ видное мѣсто среди оперныхъ талантовъ. Рубинштейнъ—не Глинка и не Чайковскій для русскаго меломана, а для нѣмецкаго—не Веберъ и не Вагнеръ; но музыканты обѣихъ странъ цѣнятъ въ немъ, какъ бы то ни было, выдающуюся оперную величину.

О нѣмецкихъ операхъ Рубинштейна рѣчь будетъ ниже (въ отдѣлѣ для русскихъ, въ смыслѣ подданства, композиторовъ, писавшихъ оперы на иностранныя либретто), здѣсь же я скажу нѣсколько словъ объ его операхъ на оригинальныя русскія либретто.

Прежде всего—объ общемъ характерѣ этихъ „русскихъ" оперъ.

Оперный стиль Рубинштейна носитъ общеевропейскій пошибъ. Рубинштейнъ смѣшивалъ національность въ музыкѣ съ какою-то скучною музыкальною этнографіею и полагалъ, что музыкальная національность не требуетъ никакого особаго изученія со стороны композитора. Характерно слѣдующее мѣсто изъ книги Рубинштейна „Музыка и ея представители" (Москва 1891 г., стр. 83), гдѣ Рубинштейнъ, на вопросъ: признаетъ-ли онъ національное творчество въ музыкѣ?—отвѣчаетъ: „Мнѣ кажется, что національность той страны, въ которой сочинитель родился и воспитывался, всегда будетъ проглядывать въ его сочиненіяхъ, живи онъ даже въ чужой странѣ и пиши на чужомъ языкѣ. Примѣръ тому: Гендель, Глюкъ, Моцартъ и др. Но существуетъ преднамѣренное національное творчество (нынѣ въ ходу). Оно очень интересно, но, на мой взглядъ, не можетъ претендовать на всеобщее сочувствіе; оно можетъ возбуждать лишь этнографическій интересъ. Доказательствомъ служитъ то, что, напримѣръ, мелодія, вызывающая слезы у финляндца, оставляетъ совершенно равнодушнымъ испанца, или ритмъ пляски, заставляющій прыгать венгерца, не тронетъ съ мѣста итальянца."—Рубинштейнъ полагалъ, что вся суть музыкальнаго національзма—не въ томъ или иномъ строеніи мелодіи и гармонизаціи, а только въ томъ или иномъ плясовомъ ритмѣ!.... Неудивительно, что, при такихъ взглядахъ, оперы Рубинштейна изъ русской жизни русскимъ національно-музыкальнымъ колоритомъ не отличаются и что Рубинштейну, какъ бы помимо воли и инстинктивно, удался музыкально-восточный колоритъ, который былъ сродни его племенному типу. Заявившій себя, въ книгѣ „Музыка и ея представители", сторонникомъ инструментальной музыки и притомъ не-програмной, но ограниченной формами композиціи, выработанными въ сочиненіяхъ музыкальныхъ „классиковъ", Рубинштейнъ культивируетъ и въ оперныхъ своихъ сочиненіяхъ обще-европейскія формы мелодической оперы, господствующія въ первой половинѣ 19 вѣка; его музыкальный

горизонтъ не простирается далѣе творчества Мейербера; Вагнеръ приводитъ Рубинштейна въ ужасъ, а о русскихъ композиторахъ послѣ Глинки онъ хранитъ въ своей книгѣ презрительное молчаніе (объяснимое не только принципіальнымъ непониманіемъ закономѣрности декламаціонной оперы, но, вѣроятно, и личными разсчетами: Сѣровъ и вся „могучая кучка" жестоко нападали на Рубинштейна въ 60-е годы, какъ на директора Русскаго Музыкальнаго Общества и консерваторіи, за солидарность съ нѣмецкою музыкальною партіею въ Петербургѣ и за выражаемое пренебреженіе къ произведеніямъ національно-русскихъ композиторовъ).... Законченность классически - установившихся музыкальныхъ формъ въ оперѣ (главнымъ образомъ, формы аріи), мелодичность, какъ оперный идеалъ, космополитическая неопредѣленность стиля и лишь временами мастерское умѣніе писать въ восточномъ духѣ — вотъ качества, присущія всѣмъ русскимъ операмъ Рубинштейна, отъ „Дмитрія Донского" до „Горюши".

Какъ уже упоминалось, юношеская опера Рубинштейна „Дмитрій Донской или Куликовская битва" (либретто графа В. Соллогуба, автора „Тарантаса", и В. Зотова) впервые была представлена въ С.-Петербургѣ, 18 апрѣля 1852 г. Вотъ что пишетъ по поводу этого представленія нѣмецкій біографъ Рубинштейна, Цабель (въ книгѣ: „Anton Rubinstein. Ein Künstlerleben, von Eugen Zabel. Leipzig, 1892"; стр. 141): „Рубинштейнъ впослѣдствіи вспоминалъ объ этомъ представленіи такъ живо, какъ будто оно состоялось вчера. Онъ самъ сидѣлъ за капельмейстерскимъ пультомъ и руководилъ репетиціями. При этомъ онъ впервые имѣлъ случай заглянуть за кулисы и убѣдиться въ томъ, что не все то золото, что блеститъ со сцены. Директоръ Гедеоновъ былъ типическимъ продуктомъ Николаевскаго времени — сценическій генералъ, сущій бурбонъ (grob wie Bohnenstroh), „тыкавшій" всѣхъ подчиненныхъ. Представленіе прошло безъ замѣтнаго одушевленія въ зрительномъ залѣ. Лишь молодой пѣвецъ, впервые выступившій дебютантомъ въ новой оперѣ, имѣлъ хорошій успѣхъ въ партіи Дервиша [1]). Онъ былъ встрѣченъ одобреніемъ, раскланялся и, по желанію аудиторіи, повторилъ свой нумеръ. Рубинштейнъ, послѣ этого, поспѣшилъ за сцену, чтобы поздравить молодого человѣка и поблагодарить его за передачу. Композиторъ не сразу разыскалъ пѣвца. Наконецъ-то послѣдній оказался спрятавшимся за кулисою, въ позѣ убитаго горемъ существа, съ жаркими слезами на глазахъ. Въ чемъ дѣло? Оказывается, что взыскательный директоръ (Гедеоновъ) нашелъ непростительнымъ, чтобы пѣвецъ посмѣлъ, безъ его дирек-

1) Указаніе на то, что 23-лѣтній Рубинштейнъ умѣлъ придать партіи Дервиша характерный для этого композитора восточный складъ музыки. (В. Ч.).

торскаго позволенія, столь смѣло раскланиваться передъ публикою и, снимая прекрасную, специально для Дервиша заготовленную, шапку, какъ бы пачкать ее руками! За это чудовищное прегрѣшеніе начальникъ разбранилъ подчиненнаго, точно пьянаго извозчика.... Артистъ принялъ эту обиду настолько близко къ сердцу, что съ горя запилъ и лишь наполовину оправдалъ надежды, возлагавшіяся на его талантъ послѣ представленія „Дмитрія Донского."

О первыхъ двухъ, попавшихъ на с.-петербургскую оперную сцену, операхъ А. Г. Рубинштейна, упомянутой пятиактной—„Дмитрій Донской или Куликовская битва" и одноактной (на либретто Михайлова) „Ѳома-дурачекъ" (11 мая 1853 г.), Ю. Арнольдъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (выпускъ 3-ій, стр. 102) говоритъ слѣдующее:

„А. Г. Рубинштейнъ, какъ всѣмъ извѣстно, съ самаго ранняго своего дѣтства, ради тогда уже явно высказавшейся высоко-музыкальной его талантливости, былъ своими родителями назначенъ въ специальные фортепіанные виртуозы и, сообразно съ этимъ, по понятіямъ того времени, получилъ такое же воспитаніе и образованіе: фортепіанная игра, по плану этого педагогическаго принципа, стояла въ первомъ ряду и все остальное должно было уступать этой цѣли. Если (въ чемъ сомнѣваться едва ли дозволено) въ глубинѣ его индивидуальности и существовали немалые задатки интеллектуальной и поэтической силы, то, при болѣе или менѣе однообразномъ направленіи его развитія, какъ само собою разумѣется, эти силы не въ состояніи были развернуться до того, чтобы взгляды его на поэзію и искусство дошли до уровня высшихъ воззрѣній. Вслѣдствіе того, во всѣхъ его музыкальныхъ твореніяхъ болѣе преобладаетъ стремленіе къ матеріальной техникѣ, чѣмъ къ одухотворенію этой техники поэтическою мыслію. Играя, такъ сказать, калейдоскопически, музыкальными красками и эффектами, Рубинштейнъ увлекается ими весьма часто до того, что не замѣчаетъ,—какъ послѣ какой-нибудь очаровательной музыкальной мысли являются весьма нерѣдко длинныя техническія тирады безъ всякаго содержанія хотя бы малѣйшей (sic!) мысли.

Эти достоинства и недостатки рубинштейнской музыки, присущіе большей части его сочиненій, высказались также и въ оперѣ его „Дмитрій Донской". Музыкально-техническая часть этого творенія, безспорно, превышала техническую же часть „Эсмеральды" (Даргомыжскаго) [1]) въ отношеніи тогдашняго формализма въ „работахъ" опернаго стиля; но относительно какъ вѣрности душевныхъ выраженій, такъ и естественнаго лиризма, опера Даргомыжскаго, безсомнѣнно, заслуживаетъ большей симпатіи и болѣе признанія высказаннаго

1) Поставленной въ Москвѣ, въ 1847 г.

въ ней врожденнаго композиторскаго таланта. Къ тому же „Дмитрій Донской“ не былъ первой оперою Рубинштейна, такъ какъ въ Германіи въ то время уже были даны его же музыкальныя драмы „Die Kinder der Heide“ („Дѣти степей“) и „Feramors“ („Ферамурсъ“)“ [1]).

Въ 1855 году [2]) г. Рубинштейнъ снова выступилъ на русскую сцену съ одноактной комической оперой „Ѳома-дурачокъ“, въ которой онъ, видимо, желалъ выказать себя національно-русскимъ композиторомъ. Въ этомъ „драматическомъ“ (ковычки Ю. Арнольда) твореніи большую роль играютъ кабакъ и водка! Это обстоятельство давало антагонистамъ Глинки и его приверженцевъ возможность указывать на „настоящее“ (по ихъ мнѣнію) значеніе русскаго направленія въ музыкѣ. Но русской публикѣ эта „попытка“ вовсе не понравилась и „комическая опера“ г. Рубинштейна была національно-отечественной партіею невольно принята за намѣренную пародію на оперы Глинки, да и потерпѣла сразу рѣшительное „крушеніе“ [3]). Это происходило весною сказаннаго года; вслѣдъ затѣмъ, осенью, и появились тѣ статьи въ нѣмецкихъ музыкальныхъ журналахъ, о которыхъ упоминается въ моихъ „Воспоминаніяхъ“.“ (О статьяхъ А. Г. Рубинштейна, заключающихъ въ себѣ нападки на музыкальный національнзмъ вообще и на русскій въ частности см. выше, въ біографіи А. Г. Рубинштейна; Арнольдъ, повторяю, нѣсколько путаетъ годы: на самомъ дѣлѣ, „Ѳомушка-дурачокъ“ относится къ 1853 г., а эти статьи—къ 1855 г.).

Въ промежутокъ времени между постановкою „Дмитрія Донского“ (18 апрѣля 1852 г.) и „Ѳомы-дурачка“ (11 мая 1853 г.), Рубинштейномъ были написаны еще двѣ оперы на русскія либретто. Цабель пишетъ по этому поводу: „Несмотря на нерѣшительный успѣхъ своего培 оперннаго первенца („Дмитрія Донского“), Рубинштейну казалось, что онъ стоитъ на вѣрномъ пути (придерживаясь русскихъ либретто), и въ этомъ воззрѣніи укрѣпила его великая княгиня Елена Павловна, посовѣтовавшая ему написать нѣсколько одноактныхъ оперъ на сюжеты изъ отечественной исторіи. Рубинштейнъ послѣдовалъ этому совѣту въ трехъ своихъ оперныхъ произведеніяхъ. Первое написано на сюжетъ, заимствованный изъ поэмы Лермонтова, дѣйствіе которой происходитъ на Кавказѣ: „Хаджи-Абрекъ“; фабула отличается ужасающею, мрачнѣйшею жестокостью и, можно сказать, истекаетъ кровью.... Вторая опера носитъ заголовокъ: „Сибирскіе охотники“, третья—„Ѳома-дурачокъ“.... На нѣмецкихъ сценахъ (въ нѣмецкихъ переводахъ) эти вещи не исполнялись, за исключе-

1) Это неправда: обѣ названныя оперы относятся къ 1860-мъ гг. (В. Ч.).

2) Невѣрно: 11 мая 1853 г. (В. Ч.).

3) Здѣсь Ю. Арнольдъ съ проніею цитируетъ слова самого А. Г. Рубинштейна (изъ упоминавшихся его нѣмецкихъ статей о Русской музыкѣ): „Всякая попытка создать національное музыкальное твореніе должна привести къ единому только результату—къ крушенію!“

ніемъ „Сибирскихъ охотниковъ", поставленныхъ Листомъ въ Веймарѣ [1])." Къ этому можно прибавить, что въ русскомъ оригиналѣ „Сибирскіе охотники" были исполнены въ сентябрѣ 1900 г. въ Москвѣ, на сценѣ частной оперы (въ „Акваріумѣ"). Опера „Хаджи-Абрекъ" донынѣ (1903 г.), кажется, нигдѣ не исполнялась. Неизвѣстно, кончена ли Рубинштейномъ опера „Месть", относящаяся приблизительно къ этому же времени (1850-мъ гг.), изъ которой издана эффектная „вакхическая пѣснь" Зулимы на слова Я. Полонскаго: „Лейся обильнѣе, сокъ благодатный".... Характерна для оперной дѣятельности Рубинштейна, въ которой названныя юношескія оперы занимаютъ очень незначительное мѣсто, склонность композитора къ восточной музыкѣ: дѣйствіе „Хаджи-Абрека" происходитъ на Кавказѣ, а общеизвѣстная арія Зулимы, изъ „Мести", дышетъ чисто-восточною страстью.

Слабые успѣхи на русской оперной сценѣ отвратили Рубинштейна надолго отъ русскихъ либретто. Лишь послѣ того, какъ Рубинштейнъ написалъ и поставилъ въ 1860-хъ гг. рядъ оперъ на нѣмецкія либретто и завоевалъ ими славу опернаго композитора въ Германіи (то были оперы: „Дѣти степей"— поставлена въ 1861 г., „Фераморсъ" — въ 1863 г., духовная опера „Вавилонская башня"—въ 1867 г.; см. объ этихъ произведеніяхъ далѣе, въ особой рубрикѣ), онъ, черезъ 20 лѣтъ послѣ „Ѳомушки-дурачка", рискнулъ прибѣгнуть къ русскому либретто и остановился на лермонтовскомъ „Демонѣ".... Здѣсь кстати слѣдуетъ отмѣтить особую симпатію Рубинштейна къ Лермонтову; очевидно, Рубинштейнъ чувствовалъ особое сродство своего таланта и личности съ мрачною байронической музой Лермонтова — если написалъ цѣлыхъ три оперы на лермонтовскіе сюжеты („Хаджи-Абрекъ", „Демонъ" и „Купецъ Калашниковъ")....

Внѣшняя исторія „Демона" слѣдующая [2]). На А. Г. Рубинштейна повліяло „возрожденіе" русской оперы на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра около 1872 г. и энергія, проявленная дирекціею въ разучиваніи и постановкѣ нѣсколькихъ оперъ русскихъ композиторовъ: Даргомыжскаго („Каменный гость"), Сѣрова („Вражья сила"), Кюи („Радклиффъ"), Римскаго-Корсакова („Псковитянка"), Мусоргскаго („Борисъ Годуновъ"). Разочарованія, испытанныя со времени постановки „Дмитрія Донского" и „Ѳомушки-дурачка" потеряли свой острый характеръ, и мало по малу сформировалось рѣшеніе писать оперу на сюжетъ, если не изъ русской жизни, то изъ русской литературы. Неосторожный Борисъ Шель [3]) проболтался Рубинштейну о томъ, что пишетъ оперу на сюжетъ

1) См. вышеназванную книгу Цабеля, стр. 144.

2) См. статью Василія Бесселя: „Мои воспоминанія объ А. Г. Рубинштейнѣ (1829—1894 гг.)", въ „Русской старинѣ" 1898 г.

3) См. его книгу: „Міровыя знаменитости. Изъ воспоминаній барона Б. А. Фитингофъ-Шеля", С.-Петербургъ. 1899.

Лермонтовскаго „Демона" и взманилъ Рубинштейна на интересный сюжетъ; Рубинштейнъ перехватилъ сюжетъ, ни мало не задумываясь, такъ же быстро и молодецки, какъ альбатросъ перехватываетъ рыбу у птицы-глупыша,—о чемъ такъ краснорѣчиво говоритъ К. Бальмонтъ (въ своемъ стихотвореніи „Морской разбойникъ" [1]):

„Вы, глупыя птицы, спѣшите, ловите сверкающихъ рыбъ,
Чтобъ мѣткимъ, захватистымъ клювомъ онъ въ воздухѣ
ихъ перешибъ!"

Увы! Иного приговора не дождаться бѣдному Шелю отъ потомства!... Въ „Русской музыкальной газетѣ" 1899 г. (стр. 825), рецензируя мемуары Шеля „Міровыя знаменитости", Н. Ф. замѣчаетъ: „Курьезна обида г. Шеля на покойнаго Рубинштейна, осмѣлившагося взяться за „Демона" въ то время, какъ на этотъ же сюжетъ писалась опера г. Шелемъ. Этотъ курьезъ даже вызвалъ недавно маленькую полемику между вдовой А. Г. Рубинштейна и г. Б. Шелемъ. Во всякомъ случаѣ, нельзя не сознаться, что Рубинштейнъ имѣлъ на это полное право. Даже прослушавъ напередъ отрывки изъ оперы г. Шеля—онъ просто увидалъ, что сюжетъ „Демона" требовалъ иной музыки, нежели музыка г. Шеля и.... написалъ новую музыку. Вѣдь иначе и Глинка сдѣлалъ ужасную дерзость', осмѣлившись написать „Ивана Сусанина" („Жизнь за царя") послѣ „Сусанина" Кавоса, имѣвшаго даже крупный успѣхъ у публики. Не меньшую гнусность проявилъ Бетховенъ, когда, прослушавъ оперу „Леонора" Гаво, автора забытаго, на вопросъ „какъ вамъ нравится эта опера?" сказалъ: „Да, этотъ сюжетъ годится для меня!"— послѣ чего не замедлилъ написать своего „Фиделія".... Какія ужасныя подлости творятся даже великими художниками! И странно—потомство имъ за это благодарно!"...

По возвращеніи изъ Америки (въ маѣ 1873 г.), Рубинштейнъ обратился къ Аполлону Ник. Майкову съ просьбою составить сценарій оперы „Демонъ" и написать либретто (поэтъ написалъ, между прочимъ, „вакхическую пѣсню", сохранившуюся и въ теперешнемъ либретто оперы „Демонъ"). Рубинштейнъ для главной женской роли въ оперѣ, Тамары, имѣлъ въ виду красивую и симпатичную П. С. Левицкую (сопрано), для Ангела—свою любимицу Е. А. Лавровскую (альтъ). Этимъ мечтамъ не пришлось осуществиться, такъ какъ обѣ пѣвицы въ скоромъ времени оставили маріинскую оперную сцену. А. Н. Майковъ оставилъ работу надъ либретто и оно было передано Ф. А. Висковатому, дерптскому профессору и извѣстному изслѣдователю сочиненій Лермонтова. Ф. А. Висковатовъ съ энергіею принялся за симпатичный ему трудъ, который и кончилъ тѣмъ же лѣтомъ 1873 г.

---

1) Въ сборникѣ „Горящія зданія". Москва. 1900.

Вторая половина 1873 г. и первая половина 1874 г. ушла на писаніе Рубинштейномъ партитуры. Тутъ начались размолвки съ либреттистомъ: музыкантъ сокращалъ либретто, а либреттистъ согласился, въ концѣ концовъ, на купюры лишь подъ тѣмъ условіемъ, что запретилъ печатаніе своей фамиліи на отдѣльномъ изданіи опернаго либретто „Демона". Въ сентябрѣ 1874 г. [1]) Рубинштейнъ представилъ свою оперу въ театральную дирекцію, гдѣ ему объявили, что опера, по общему правилу, будетъ разсмотрѣна въ „музыкальномъ комитетѣ". Въ это же время Рубинштейнъ познакомилъ со своею оперою, въ домѣ В. В. Стасова, кружокъ русскихъ композиторовъ: Балакирева, Кюи, Бородина, Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова и нѣсколькихъ лицъ изъ родственниковъ и близкихъ знакомыхъ хозяина. Впечатлѣніе, несмотря на блестящее исполненіе композиторомъ фортепіанной партитуры, было не особенно выгодное: болѣе всего понравились танцы и маршъ (шествіе каравана: интродукція къ 2-й картинѣ 1-го акта). Въ сентябрѣ А. Г. Рубинштейнъ даже занемогъ отъ цѣлаго ряда непріятныхъ впечатлѣній, вызванныхъ его „Демономъ". Разрѣшеніе на постановку было получено, но съ большими затрудненіями. Ко всякой новой оперѣ дирекція относилась съ недовѣріемъ, а къ „Демону", послѣ „Ѳомушки-дурачка"—въ особенности. Нѣкоторые артисты сначала отказывались пѣть свои отвѣтственныя и трудныя партіи; режиссеръ приходилъ въ ужасъ отъ трудностей постановки, а дирекція не хотѣла дѣлать затратъ на декораціи и костюмы фантастической оперы. Были затрудненія и съ драматическою цензурою: пришлось переименовать „Ангела" въ „Добраго Генія", отказаться отъ иконы и лампадки въ кельѣ Тамары и кое-гдѣ измѣнить нѣсколько выраженій; къ счастію, это уладилъ пріѣхавшій изъ Дерпта либреттистъ. Только одна г-жа Раабъ (сопрано) и славный ветеранъ русско-оперной труппы О. А. Петровъ, которому была предложена роль Гудала, съ любовію принялись за дѣло; И. А. Мельниковъ (баритонъ) лишь съ трудомъ согласился пѣть Демона. Наконецъ, въ бенефисъ И. А. Мельникова, 13 января 1875 г., состоялось первое представленіе „Демона" въ маріинскомъ театрѣ; распредѣленіе ролей было

1) По В. В. Бесселю: 1871 г., но эта дата находится въ противорѣчіи со всѣми предыдущими! Странно, что этой же даты (1871 г.) придерживается и Н. О. Соловьевъ. Въ „Русской Музыкальной Газетѣ" за 1896 г. (стр. 1339) перепечатана изъ „Биржевыхъ Вѣдомостей" замѣтка Н. Соловьева о „Демонѣ", изъ которой я заимствую слѣдующее: „Если бы не отказъ (с.-петербургской) дирекціи поставить ее (оперу „Демонъ") въ 1871 г., то знаменитая поѣздка А. Г. въ Америку не состоялась бы, а между тѣмъ эта поѣздка, какъ оказывается, легла въ основаніе матеріальнаго благосостоянія покойнаго композитора". По словамъ Н. Соловьева, нѣкая г-жа М. устроила тогда же, въ 1871 г. (?) исполненіе отрывковъ изъ „Демона" въ кружкѣ любителей изъ г-жи Раабъ (Тамара), г. Аленникова, бывшаго еще ученикомъ консерваторіи (Демонъ), г-жи Поляковой-Хвостовой (няня) и хора; аккомпанировалъ самъ Рубинштейнъ, заставившій г-жу Раабъ стать на стулъ, чтобы узнать, какъ будетъ звучать соло Тамары, которая въ 1-мъ дѣйствіи должна пѣть, стоя на возвышенности сравнительно съ хоромъ...." Эта дата (1871 г.) очень подозрительна: если въ 1871 г. Рубинштейнъ получилъ отказъ въ постановкѣ, то почему онъ не получилъ отказъ и въ 1874 г.?— Должно быть, вечеръ у г-жи М. относится къ осени 1874 г.

слѣдующее: Тамара—г-жа Раабъ, Ангелъ—г-жа Крутикова, князь Синодалъ—г. Комиссаржевскій, Демонъ—г. Мельниковъ, князь Гудалъ—О. А. Петровъ, няня—г-жа Шредеръ. Исполненіе было прекрасное; особенно понравились публикѣ гг. Мельниковъ, Петровъ и Комиссаржевскій. Впрочемъ, вызывали не столько автора, сколько бенефиціанта. Съ каждымъ представленіемъ успѣхъ „Демона" возросталъ и, наконецъ, опера прочно вкоренилась въ репертуарѣ не только столичныхъ, но и провинціальныхъ русскихъ оперныхъ сценъ, а впослѣдствіи стала исполняться и заграницей.

„Демонъ" Рубинштейна—композиція съ сильно-выраженнымъ восточнымъ характеромъ. Восточный человѣкъ—человѣкъ степи; природа подавляетъ его своею безконечностью, какъ бы заливаетъ его бездной свѣта и простора; воспроизводя эти впечатлѣнія, человѣкъ этотъ и въ музыкѣ своей расплывается въ смутныхъ ощущеніяхъ, „заливается". Вотъ почему восточная пѣсня расплывчата по своей формѣ, мягка въ переливахъ по полутонамъ (что говорится, хроматична), однообразна, ибо мало модулируетъ, укладывается въ ровные, четные размѣры тактовъ. Западный человѣкъ, наоборотъ—человѣкъ горъ; горизонтъ его стѣсненъ, и онъ жаждетъ простора, борьбы; неудивительно, что и музыка западнаго человѣка опредѣленна, какъ его кругозоръ, переливается по цѣлымъ тонамъ (что говорится, діатонична), въ модуляціяхъ болѣе разнообразна, въ ритмахъ болѣе опредѣленна и болѣе нервна (вспомнимъ нѣмецкій трехдольный вальсъ, нечетное ритмическое строеніе русской народной пѣсни). Рубинштейнъ преэффектно противупоставилъ свой западно-европейскій музыкальный стиль стилю восточному,—вспомнимъ лишь контрастъ огромнаго вступительнаго хора духовъ и грузинской пѣсенки „Ходимъ мы къ Арагвѣ свѣтлой", или сопоставленіе восточныхъ мелодій въ 3-мъ актѣ, въ домѣ Гудала, съ западно-европейскимъ пошибомъ байроническихъ арій Демона.... И надо отдать справедливость Рубинштейну: онъ настолько изобрѣтателенъ въ мелодическомъ отношеніи, что его собственныя мелодіи соперничаютъ въ красотѣ съ заимствованными имъ съ Кавказа грузинскими и армянскими народными пѣснями. Красота эта коренится въ той драматической выразительности, какую, временами, старается придать композиторъ своимъ мелодіямъ; примѣръ—мастерской энгармоническій переходъ (изъ H-dur въ Es-dur, а затѣмъ въ As-dur), на словахъ извѣстной аріи Демона, въ 3-мъ актѣ—„И будешь ты царицей міра"; простымъ средствомъ этого энгармонизма, перенося слухъ читателя въ неожиданный музыкальный ладъ, Рубинштейнъ переноситъ одновременно и фантазію слушателя изъ реальной области въ „надзвѣздные края".... Въ результатѣ, Рубинштейну удалось подслушать и выразить затаенную му-

зыку поэмы Лермонтова — то томленіе (Sehnsucht) неудовлетворенной души, которое, по Вагнеру, составляетъ интимную сущность музыкальнаго искусства. Демонъ и Тамара томятся другъ по другу въ теченіе всей оперы, какъ Тристанъ и Изольда, и есть нѣчто вагнеровское въ огромной секвенціи на томительныхъ уменьшенныхъ септаккордахъ, съ задержаніями, въ дуэтѣ послѣдняго акта, разрѣшающихся энергичною мелодіею въ A-dur (на слова Демона: „люби меня!"); эта секвенція низвергается энергичными скачками внизъ, точно ручеекъ, разлившійся въ бурливый водопадъ, скачущій по уступамъ широкими каскадами свѣтлой влаги!... Есть въ этомъ эпизодѣ нѣчто, напоминающее „смерть Изольды отъ любви" въ финалѣ музыкальной драмы Вагнера „Тристанъ и Изольда", съ громаднымъ crescendo также на „секвенціяхъ".

Мечтая о новой формѣ драмы, Вагнеръ пришелъ къ заключенію, что лишь тотъ сюжетъ годится для музыкальной драмы, въ которомъ какъ можно менѣе „внѣшняго" человѣка, борющагося со средой, и какъ можно болѣе „внутренняго" человѣка, относящагося къ міру пассивно-созерцательно, глубоко чувствующаго и мало дѣйствующаго; лишь въ такихъ, чисто-лирическихъ, сюжетахъ, по мнѣнію этого музыканта-романтика, возможно тѣсное сліяніе слова и звука, такъ какъ поэзія подобныхъ драмъ „родится изъ музыки" (изучающей лишь внутренній, духовный міръ). Обаяніе Лермонтовскаго „Демона", сохранившееся въ либретто и оперѣ Рубинштейна, легко объясняется съ точки зрѣнія Вагнеровской драмы: въ поэмѣ Лермонтова масса скрытой музыки, смутныхъ внутреннихъ движеній и задушевнаго лиризма. Настроеніе этой поэмы — безконечное томленіе встревоженной души глубокаго, „внутренняго" человѣка; въ поэмѣ очень мало внѣшняго дѣйствія и „внѣшняго" человѣка (Кавказъ играетъ роль лишь декораціи, а завязка и развязка поэмы происходятъ, въ сущности, внѣ времени и пространства). Въ самомъ дѣлѣ: любовь Демона и Тамары коренится не въ темпераментѣ, а въ какомъ-то таинственномъ сродствѣ душъ; отвлеченность и утонченность такого рода отношеній напоминаетъ самыя изысканныя созданія нѣмецкихъ романтиковъ—и именно, „Тристана и Изольду" Вагнера. Сюжетъ „Демона" крайне благодаренъ именно для музыки; эта музыка тайно звучала въ гармоническихъ словахъ и мысляхъ поэмы, — стоило ее только подслушать и оформить. Это и сдѣлалъ Рубинштейнъ, и выполнилъ свою задачу съ успѣхомъ. Драматическаго, внѣшняго движенія въ его музыкѣ очень мало; лиризмъ преобладаетъ въ видѣ кантилены и романса; ритмы расплывчаты, темпы тягучи; хроматизмъ, заунывность восточной мелодіи, играющей большую роль въ оперѣ, лишь подчеркиваетъ

общее, временами ноющее, томленіе (Sehnsucht)—именно то томленіе, которое составляетъ преобладающее настроеніе оперъ Вагнера и всего романтическаго искусства и почти тождественно съ музыкальнымъ байронизмомъ, породнившимъ Рубинштейна съ Лермонтовымъ!

До уровня „Демона“ не подымается ни одна изъ послѣдующихъ русскихъ оперъ Рубинштейна. Лучшая изъ нихъ—ближайшая по времени къ „Демону“: „Купецъ Калашниковъ“ (либретто Куликова, на сюжетъ Лермонтовской поэмы „Пѣснь о купцѣ Калашниковѣ“). Впервые эта опера была поставлена 22 и 25 февраля 1880 г. въ С.-Петербургѣ, послѣ чего ее сняли съ репертуара; черезъ девять лѣтъ ее возобновили, снова дали два раза (10 и 13 января 1889 г. въ Маріинскомъ театрѣ) съ крупнымъ успѣхомъ, и затѣмъ она снова исчезла съ репертуара, до 11 марта 1901 г., когда она была дана впервые въ московской частной оперѣ [1]). Въ первый разъ въ „Калашниковѣ“ Рубинштейнъ берется за чисто-русскій сюжетъ (его юношескія оперныя попытки не въ счетъ) и нельзя сказать, чтобы особенно удачно. До эпохи Глинки, такая опера была бы перворазрядною, съ точки зрѣнія націонализма; но послѣ Глинки требованія руссизма въ музыкѣ значительно поднялись. Рубинштейнъ въ „Калашниковѣ“ разрабатываетъ темы русскихъ народныхъ пѣсенъ „по нѣмецки“, не вникая въ особенности ихъ построенія на средневѣково-церковныхъ ладахъ; въ особенности это бросается, такъ сказать, въ ухо, въ послѣднемъ актѣ, гдѣ тема извѣстной пѣсни „царь-слава“ гармонизована разнообразно, но исключительно по системѣ господствующей западно-европейской музыкальной теоріи; такъ же мило и умно обрабатывалъ русскія темы и Бетховенъ въ нѣкоторыхъ своихъ квартетахъ (и именно ту же самую: „царь-славу“), но всетаки это не русская музыка (хотя есть огромная разница между обработкою Бетховена, ухитрившагося втиснуть „царь-славу“ въ скерцо и Рубинштейна, старавшагося поглубже вникнуть въ духъ русской музыки). Одно изъ лучшихъ мѣстъ оперы „Калашниковъ“, по реалистическому эффекту, достигнутому музыкальнымъ путемъ, это—сцена выхода царя въ 1-мъ актѣ; молитва эта написана въ чисто-церковномъ стилѣ, безъ раздѣленія на такты, причемъ она прерывается мелодекламаціей царя на одной нотѣ; мастерски переданъ этимъ пріемомъ музыкальный эффектъ церковнаго православнаго богослуженія, и эффектъ вполнѣ умѣстный, такъ какъ царь Иванъ Васильевичъ, въ данномъ случаѣ, подражаетъ патріарху.... Много драматическаго величія въ сценѣ Калашникова, послѣ похищенія жены; мрачное раздумье Калашникова и глумленіе надъ вернувшейся Алё-

1) Подъ управленіемъ г. Ипполитова-Иванова, при составѣ: Калашниковъ—г. Шевелевъ, Алена—г-жа Цвѣткова, Кирибеевичъ—г. Шубинъ и Грозный—г. Неволинъ.

ной, которое кончается его же рыданіями, передано музыкою, очень отзывчивою на выразительную красоту драматической ситуаціи. Въ общемъ, достоинства „Купца Калашникова“ таковы, что приходится сожалѣть о цензурномъ запретѣ, исключавшемъ до 1901 г. эту оперу изъ русскаго репертуара [1]).

Въ послѣдней своей, по времени, оперѣ на русское либретто, „Горюша“ (слова Д. Аверкіева, по его же повѣсти „Хмѣлевая ночь“; первая постановка—29 ноября 1889 г., на сценѣ императорской маріинской оперы, въ С.-Петербургѣ; въ Москвѣ, на частной оперной сценѣ, поставлена впервые въ 1902 г.), Рубинштейнъ сдѣлалъ новую попытку въ сторону музыкальной русской народности. Либреттистъ прекрасно разработалъ народное преданье о Ванькѣ-ключникѣ, полюбившемъ княгиню подъ вліяніемъ чаръ „хмѣлевой ночи, купальской ночи“, ночи подъ Ивановъ день, когда, по преданію всѣхъ народовъ, просыпаются стихійныя силы языческихъ божествъ, а въ сердцѣ человѣка загораются могучія языческія страсти (тотъ же фонъ, кстати говоря, избралъ для своей пьесы изъ современной жизни Зудерманъ, какъ авторъ „Огней Ивановой ночи“, „Johannisfeuer“). Либретто написано хорошимъ, даже нѣсколько утрированнымъ, на былинный складъ, русскимъ языкомъ, съ превосходнымъ знаніемъ бытовыхъ деталей древне-русской жизни, и уже въ силу этого обстоятельства неблагодарно для Рубинштейна: какъ либретто Барбье въ „Неронѣ“ [2]) предъявляло къ нему не въ мѣру высокія требованія драматизма, такъ либретто Аверкіева предъявило требованія народности, которымъ Рубинштейнъ не могъ подчиниться, оставаясь до мозга костей композиторомъ-космополитомъ. Тѣмъ не менѣе, въ главныхъ чертахъ, Рубинштейну удался типъ „горюши“—покинутой Иваномъ сироты-Дашутки, и въ аріозо ея, во 2-мъ дѣйствіи, „Ахъ зачѣмъ я, безталанная, счастью новому повѣрила“, есть нѣкоторая минорная народность въ манерѣ Чайковскаго; много хорошей музыки также и въ дуэтѣ того же акта, княгини съ Иваномъ. Лучшими страницами „Горюши“ является пантомима на пиру Полтева, въ 3-мъ актѣ, разыгранная „потѣшными нѣмцами“ (дѣйствіе оперы происходитъ въ концѣ XVII вѣка, во время царя Алексѣя Михайловича). Пантомима эта—про „Аполло и Дафниду“ [3]) написана въ обычномъ стилѣ Рубинштейна, съ примѣсью юмора, въ намѣренно-простой гармонизаціи. Эффектъ этой

[1]) Я считаю слишкомъ строгимъ отзывъ Чайковскаго объ этой оперѣ. Въ 1880 г. Чайковскій писалъ („Жизнь“, II, 391): „Это- необычайно слабое произведеніе. Вообще Рубинштейнъ поступаетъ совершенно также, какъ пѣвица, уже утратившая голосъ, но все еще претендующая очаровывать слухъ публики. Это талантъ, уже давно выдохшійся и утратившій всякое обаяніе. Ему бы слѣдовало остановиться, и удовольствоваться уже сдѣланнымъ прежде.“

[2]) Объ этой оперѣ Рубинштейна см. ниже.

[3]) О значеніи этого сюжета въ исторіи оперы см. въ введеніи и 1-й главѣ этого труда; выборъ именно этого сюжета дѣлаетъ честь историческому чутью Аверкіева. (В. Ч.).

вводной пантомимы, вѣроятно, обусловилъ появленіе подобной же пасторали („Искренность пастушки") въ оперѣ Чайковскаго „Пиковая дама", которая шла позже „Горюши" (первое представленіе „Пиковой дамы"—7 декабря 1890 г., а первое представленіе „Горюши"—уже 29 ноября 1889 г.); Рубинштейну принадлежитъ, слѣдовательно, извѣстное почетное первенство въ этой манерѣ противопоставлять въ русской оперѣ современному стилю музыкальный стиль прошлыхъ временъ,—художественный эффектъ, употребленный, впрочемъ, еще Моцартомъ въ „Донъ-Жуанѣ" и „Свадьбѣ Фигаро". Замѣчательно, что пасторали въ обѣихъ операхъ, и Чайковскаго, и Рубинштейна, доставляютъ особое наслажденіе слушателю: среди мрачно-драматическихъ сценъ „Пиковой дамы" пастораль „Искренность пастушки" восхищаетъ свѣтлою жизнерадостью музыки, а среди неискренно-русской музыки „Горюши" пантомима про „Аполло и Дафниду" производитъ освѣжительное впечатлѣніе, благодаря изящной простотѣ, свойственнаго Рубинштейну, обще-европейскаго музыкальнаго стиля.

Итого (включая „Месть", „Хаджи Абрека" и „Сибирскихъ охотниковъ") у Рубинштейна восемь русскихъ оперъ, изъ которыхъ одна („Демонъ") достигаетъ высокой степени музыкальнаго совершенства и тѣсно примыкаетъ къ одному изъ популярнѣйшихъ произведеній русской поэзіи. Въ результатѣ, заслуга Рубинштейна въ области русской оперы неоспорима и значительна, и отдавать этого композитора всецѣло музыкальной „нѣмеціи" было бы вопіющею несправедливостью.

Не Рубенштейну, однако, суждено было стать главою всего этого четвертаго періода исторіи русской оперы. Крупнѣйшимъ представителемъ мелодическаго теченія русской оперы названнаго періода является Чайковскій; объ операхъ его, начиная съ „Воеводы" и кончая „Іолантою", будутъ сообщены нѣкоторыя историческія свѣдѣнія [1]) вмѣстѣ съ критическимъ ихъ очеркомъ; здѣсь я ограничиваюсь краткимъ curriculum'омъ vitae композитора.

Петръ Ильичъ Чайковскій родился 25 апрѣля 1840 г. въ „Камско-Воткинскомъ заводѣ", вятской губерніи. Отецъ его былъ начальникомъ завода и меньше всего былъ склоненъ прочить сына въ артисты (впрочемъ, впослѣдствіи онъ отнесся къ музыкальной карьерѣ сына съ нѣжнымъ доброжелательствомъ—не то, что отецъ А. Н. Сѣрова). Въ кругъ домашняго воспитанія Чайковскаго входила и игра на фортепіано, но лишь между прочимъ. Образованіе ему было дано въ училищѣ правовѣдѣнія, въ С.-Петербургѣ; въ 1859 г. Чайковскій окончилъ училище и поступилъ на службу по министерству юстиціи (какъ тотъ же Сѣровъ!). Но въ 1862 г.

1) Я пользуюсь, при этомъ, превосходнымъ трехтомнымъ трудомъ М. Чайковскаго: „Жизнь Петра Ильича Чайковскаго". Москва 1901—1903 гг., изд. П. Юргенсона.

Антонъ Рубинштейнъ открылъ въ Петербургѣ консерваторію; Чайковскій бросилъ службу, поступилъ туда и прошелъ полный музыкальный курсъ (чего такъ хотѣлось всегда Сѣрову, но не удавалось). Съ этихъ поръ Чайковскій всецѣло посвятилъ себя музыкѣ, слегка лишь отвлекшись отъ композиторства музыкальною критикою (такъ увлекавшею Сѣрова) и педагогическою дѣятельностью. По окончаніи въ 1865 г. консерваторіи, Чайковскій принялъ обязанности профессора гармоніи въ открытой Николаемъ Рубинштейномъ въ Москвѣ консерваторіи. Со времени переселенія въ Москву, Чайковскій мало по малу создаетъ рядъ прославившихъ его инструментальныхъ композицій и романсовъ, и въ январѣ 1869 г., ставитъ свою первую оперу: „Воевода". За нею слѣдуютъ оперы: „Ундина" (на сцену не попавшая) и (съ обозначеніемъ годовъ первыхъ постановокъ на императорскихъ театрахъ, въ Москвѣ и С.-Петербургѣ): „Опричникъ" (1874 г.), „Кузнецъ Вакула" (1876 г.; переименованъ впослѣдствіи самимъ композиторомъ въ „Черевички"), „Евгеній Онѣгинъ" (1879 г.), „Орлеанская дѣва" (1881 г.), „Мазепа" (1884 г.), „Чародѣйка" (1887 г.), „Пиковая дама" (1890 г.) и „Іоланта" (1892 г.). Въ 1890 г. было отпраздновано въ Россіи 25-лѣтіе художественной дѣятельности Чайковскаго; вскорѣ затѣмъ онъ получилъ степень доктора музыки отъ Кембриджскаго университета. Чайковскій умеръ 25 октября 1893 г., почти скоропостижно (отъ холеры), въ апогеѣ европейской славы, и былъ первымъ русскимъ художникомъ, удостоеннымъ похоронъ на государственный счетъ. 24 октября 1898 г., въ фойе большого зала с.-петербургской консерваторіи, поставлена была статуя Чайковскаго (мраморная, работы скульптора профессора Беклемишева). Жизнь Чайковскаго не богата внѣшними событіями (не считая нѣсколькихъ заграничныхъ поѣздокъ и путешествія въ Америку въ 1891 г.), но зато изобилуетъ сложнѣйшими и интереснѣйшими внутренними психологическими процессами. Прячась въ Клину отъ знакомыхъ, налетающихъ „на огонекъ", подобно вечернимъ мотылькамъ, и всячески оберегая свой досугъ для святого дѣла служенія избранному искусству, Чайковскій, при систематическомъ, неуклонномъ трудѣ (я кстати напоминаю его цитату, приведенную въ біографіи Глинки, о томъ, что лучшіе композиторы должны творить, „какъ сапожники — шить сапоги", т. е. регулярно, въ опредѣленные часы дня), при исключительномъ музыкальномъ дарованіи и во всеоружіи музыкальнаго образованія, подарилъ русскую музыку цѣлымъ рядомъ изумительныхъ созданій во всѣхъ родахъ [1]). Трудно себѣ представить болѣе честную, съ художественной точки зрѣнія, жизнь: это—вѣрный евангель-

1) Изъ нихъ главнѣйшія: 4-я и 6-я (патетическая) симфоніи, симфоническія поэмы „Франческа Риминійская" (по Данте) и „Буря" (по Шекспиру), романсы, камерная музыка (trio въ память Ник. Рубинштейна и т. д.), Литургія и пр. и пр.

скій „рабъ“, не зарывшій своего природнаго таланта, но нажившій на него еще другой талантъ, къ великой радости „господина“ своего, Искусства!

Что касается личнаго характера Чайковскаго, то это—чистѣйшій романтикъ-идеалистъ, вѣчно томящійся по недосягаемому идеалу совершенства, а потому и вѣчно недовольный собою и людьми. „Жалѣть прошедшее, надѣяться на будущее и никогда не удовлетворяться настоящимъ — вотъ моя жизнь“; эти слова одного изъ писемъ Чайковскаго (выставленные эпиграфомъ къ его біографіи) превосходно выражаютъ сущность психологіи этой художественной до мозга костей натуры; другимъ эпиграфомъ къ этой біографіи могла бы быть избрана поговорка Фр. Листа: „l'homme respire, l'artiste aspire“, — ибо нѣкое „стремленіе“ высшаго порядка было свойственно этому замѣчательному человѣку въ такой же мѣрѣ, какъ всякому простому человѣку—„дыханіе“.... Конечно, его „настоящее“ не всегда было отрадно и тоскѣ Чайковскаго, находящей отголосокъ въ элегическомъ складѣ его музыки, помимо романтическаго томленія, можно подыскать реальныя основанія (неудачная женитьба въ 1877 г., страданія артистическаго самолюбія, связанныя съ полученіемъ, съ 1876 г. почти до конца жизни, пенсіи отъ меценатки, Н. Ф. фонъ-Меккъ и т. п.), но, мнѣ кажется, что Чайковскій остался бы, въ основныхъ чертахъ своей артистической личности, тѣмъ же самымъ „очаровательнымъ меланхоликомъ“ (пользуясь избитымъ, но вѣрнымъ выраженіемъ), даже если бы жизнь его, съ внѣшней стороны, сложилась изъ однѣхъ радостей. Люди подобнаго типа полагаютъ, что они не удовлетворены только „настоящимъ“ и предпочитаютъ „настоящему“ — „прошедшее“ и „будущее“; на самомъ дѣлѣ, въ томленіяхъ своихъ по вѣчной красотѣ, они неудовлетворены самымъ временемъ, какъ признакомъ какого-то унизительнаго несовершенства ума человѣческаго. Достоевскій хорошо понималъ такихъ людей; у него есть герои, любящіе говорить о томъ, что время — не болѣе какъ идея [1]), которая должна бы „погаснуть въ умѣ“; герои Достоевскаго повторяютъ слова Апокалипсиса о томъ, что время будетъ уничтожено [2])....
Мнѣ кажется, Чайковскій—изъ числа такихъ русскихъ романтиковъ-мистиковъ, и эта главнѣйшая черта его психологіи еще ждетъ своего Достоевскаго (или своего Гёте—если вспомнить, что Фаустъ въ трагедіи Гёте желалъ бы, если не

---

1) По Канту—„форма“ представленія человѣческаго о сущности бытія.

2) „И Ангелъ, котораго я видѣлъ стоящимъ на морѣ и на землѣ, поднялъ руку свою къ небу и клялся Живущимъ во вѣки вѣковъ, Который сотворилъ небо и все, что на немъ, землю и все, что на ней, и море и все, что въ немъ, — что времени уже не будетъ“. („Откровеніе святого Іоанна“; глава X, стихи 5 и 6). — Объ этомъ текстѣ у Достоевскаго, въ романѣ „Бѣсы“, упоминаетъ нѣкто Кирилловъ, устами котораго Достоевскій высказываетъ свои задушевнѣйшія мистическія мысли. По странному капризу романиста, Кирилловъ выставленъ полусумасшедшимъ, но вѣдь и князь Мышкинъ, въ романѣ „Идіотъ“, изображенъ также ненормальнымъ человѣкомъ, а между тѣмъ также и устами князя Мышкина Достоевскій высказываетъ свои собственныя идеи.

уничтожить, то остановить время, сказавъ мгновенью: „Стой! ты такъ прекрасно!")....

А теперь—къ внѣшней исторіи оперъ Чайковскаго.

Уже къ веснѣ 1865 г., ко времени выхода Чайковскаго изъ с.-петербургской консерваторіи, были готовы „танцы сѣнныхъ дѣвушекъ", впослѣдствіи вошедшіе балетнымъ нумеромъ въ оперу „Воевода"; эти танцы были исполнены, въ концѣ августа 1865 г., въ Павловскѣ, подъ управленіемъ Іогана Штрауса („короля вальсовъ"). По переѣздѣ въ Москву въ 1866 г., въ качествѣ профессора гармоніи въ московской консерваторіи, Чайковскій познакомился съ А. Н. Островскимъ, черезъ Н. Рубинштейна, въ литературно-музыкальномъ „артистическомъ кружкѣ" (душою котораго были Н. Рубинштейнъ и А. Н. Островскій) и заручился отъ него (безвозмезднымъ) текстомъ къ оперѣ „Воевода", на сюжетъ извѣстной исторической комедіи Островскаго: „Воевода или сонъ на Волгѣ" (сначала композиторъ подумывалъ о либретто для оперы „Гроза"—о чемъ см. ниже). Весною 1867 г. Чайковскій получилъ отъ драматурга часть либретто „Воеводы", но ухитрился его потерять, едва окончивъ 1-й актъ; должно быть, Островскій былъ очень расположенъ къ Чайковскому, если, не сохранивъ черновиковъ, согласился написать вновь значительную часть первыхъ актовъ либретто. По словамъ Н. Кашкина („Воспоминанія о П. И. Чайковскомъ"; Москва, 1896 г.), въ августѣ или сентябрѣ 1867 г., прелестная пѣсня „Соловушко" въ „Воеводѣ" (впослѣдствіи цѣликомъ перенесенная въ оперу „Опричникъ") Чайковскимъ была записана въ деревнѣ Мазиловой, близъ Кунцева, подъ Москвою, гдѣ ее пѣла крестьянка, у которой Петръ Ильичъ вмѣстѣ съ Г. А. Ларошемъ пили однажды чай на прогулкѣ; подлинный текстъ пѣсни начинался словами: „Коса-ль моя косынька"; въ оперѣ къ народной мелодіи была придѣлана вторая часть, составляющая какъ бы продолженіе пѣсни, но уже далеко не столь значительное и красивое, какъ начало. Въ декабрѣ 1867 г., во 2-мъ симфоническомъ собраніи „московскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества" были исполнены „танцы сѣнныхъ дѣвушекъ"; о солидности успѣха ихъ можно судить уже изъ того, что, въ томъ же сезонѣ, они были включены въ программу концерта (въ пользу голодающихъ финляндцевъ) и еще разъ повторены въ собраніяхъ московскаго „отдѣленія". Этотъ успѣхъ, конечно, поддержалъ Чайковскаго въ его намѣреніи довести до конца оперу „Воевода"; а нравственная поддержка была необходима: въ концертѣ въ пользу финляндцевъ, 19 февраля 1868 г., въ Большомъ московскомъ театрѣ, Чайковскій, дирижируя „танцами", сильно трусилъ передъ публикою [1]). Поддержало Чайковскаго и

1) Н. Кашкинъ пишетъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ": „Вышелъ Петръ Ильичъ и я съ перваго взгляда увидѣлъ, что онъ совершенно растерялся: онъ шелъ между мѣстами орке-

письмо М. Балакирева отъ 21 февраля 1868 г., со словами: „по вашей партитурѣ „танцевъ“ я вижу въ васъ совсѣмъ готоваго художника“. Уже въ ноябрѣ 1867 г. опера была написана въ фортепіанной партитурѣ, а лѣтомъ 1868 г. была кончена и инструментовка.

Чайковскій возымѣлъ несчастную мысль—урѣзать и сократить прекрасное и поэтическое либретто Островскаго, очевидно, по неопытности, желая упростить элементъ музыкальнаго національзма. Вотъ что пишетъ по этому поводу Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 58): „Въ либретто остался только сухой скелетъ изъ поэтическаго созданія Островскаго, плѣнившаго тогда Чайковскаго, а лѣтъ 20 спустя — А. С. Аренскаго, у котораго, впрочемъ, либретто сдѣлано уже несравненно лучше потому, что оно гораздо ближе къ подлинной пьесѣ. „Воевода или сонъ на Волгѣ“ Островскаго принадлежитъ къ поэтичнѣйшимъ его созданіямъ и безъ музыки, какъ и „Снѣгурочка“, не можетъ существовать, но главную прелесть его составляютъ не основа интриги и ея не особенно богатое развитіе, а то обиліе бытовыхъ картинъ и типовъ, которое большею частію проявляется во второстепенныхъ, даже эпизодическихъ лицахъ и сценахъ,—и все это въ либретто „Воеводы“ было безжалостно вычеркнуто, частію ради облегченія постановки, а частію, чтобы не стѣснять и не замедлять главнаго хода дѣйствія. Пересказать содержаніе либретто „Воеводы“ мнѣ теперь трудно [1]) и я предпочту прибѣгнуть къ сравненію съ либретто „Сна на Волгѣ“ А. С. Аренскаго, не особенно давно еще шедшаго на сценѣ Большого театра [2]). Возвращаясь къ либретто „Воеводы“, я долженъ сказать, что оно никоимъ образомъ не могло быть названо „Сномъ на Волгѣ“, ибо, для упрощенія постановки, сны Воеводы были выпущены. Представьте себѣ еще, что пропущены были такія лица, какъ Мизгирь-колдунъ, Отшельникъ, Домовой, сцена въ крестьянской хатѣ и крестьянка съ ребенкомъ [3]), пропущено также шествіе богомольцевъ, сцена разгула у Бастрюкова; добавьте, что разбойникъ Дубровинъ едва появлялся въ дѣйствіи, а Марья Власьевна оставлена только въ качествѣ сопрано и почти лишена собственнаго облика всякими сокращеніями въ своей роли. Такимъ образомъ, въ либретто остались совсѣмъ почти условныя

стра, помѣщавшагося на сценѣ, какъ-то пригибаясь, точно желалъ спрятаться и когда, наконецъ, дошелъ до капельмейстерскаго мѣста, то имѣлъ видъ человѣка, находящагося въ отчаянномъ положеніи. Онъ совершенно забылъ свое сочиненіе, ничего не видѣлъ въ партитурѣ и подавалъ знаки вступленія инструментамъ не тамъ, гдѣ это было нужно. Къ счастью, оркестръ такъ хорошо зналъ пьесу, что музыканты не обращали вниманія на невѣрныя указанія и сыграли „танцы“ совершенно благополучно и только посмѣивались, глядя на композитора. Петръ Ильичъ говорилъ мнѣ, что отъ боязни ему казалось, будто голова у него не держится прямо, а все гнется на бокъ и все время онъ дѣлалъ только усилія удержать ее.“ (Стр. 42). Къ концу жизни Чайковскій былъ очень хорошимъ дирижеромъ, но сознавался, что каждый выходъ передъ публикою стоилъ ему большихъ, даже физическихъ, страданій.

1) Оно пересказано въ сочиненіи М. Чайковскаго (I, 295). (В. Ч.).

2) Въ 1892 г., въ Москвѣ. (В. Ч.)

3) Во время „сновъ“ Воеводы. (В. Ч.).

лица старинной итальянской opera seria: угнетенные любовники, злодѣй, благородные отцы, наперсникъ и наперсница и, въ концѣ оперы, вмѣсто посланника боговъ—новый воевода съ царскимъ указомъ! Кто былъ виновникомъ такой бѣдности либретто: самъ ли А. Н. Островскій, или Чайковскій (если планъ принадлежалъ ему)—я не могу сказать.“ М. Чайковскій это знаетъ и говоритъ („Жизнь“, I, 296): „Виноватъ въ этомъ, кажется, не А. Н. Островскій, а самъ Петръ Ильичъ. Это можно заключить изъ рукописи либретто, по которой писалась музыка. Къ несчастью, сохранилась она (рукопись либретто) только отъ перваго дѣйствія и части второго (первой картины), но и по этому отрывку видно, какъ композиторъ сокращалъ данный ему текстъ и какъ избѣгалъ всякихъ эпизодическихъ сценъ, не касающихся прямо главной фабулы. Такъ, въ началѣ второго дѣйствія, Островскимъ, послѣ хора слугъ, была написана большая сцена съ Шутомъ, ищущимъ спасенія у Бастрюкова отъ свирѣпости Воеводы; сцена очень забавна и благодарна для сценическаго эффекта. Позже Петръ Ильичъ никогда бы не отказался иллюстрировать ее музыкально, но теперь она была выкинута имъ цѣликомъ. Участіе Островскаго въ составленіи текста оперы ограничивалось только первымъ актомъ, кстати сказать, самымъ лучшимъ, и первою картиною 2-го дѣйствія. Въ остальномъ композиторъ принялъ самъ большое участіе.“

По словамъ Н. Кашкина, „музыка „Воеводы“, несомнѣнно очень талантливая, сколько помнится, далеко не отличалась зрѣлостію и выдержанностію стиля“. Это почти все, что можно сказать о музыкѣ „Воеводы“ (прибавивъ развѣ, что въ оперѣ незрѣлость и невыдержанность стиля проявлялась особенно въ недостаткѣ музыкально-національнаго элемента), такъ какъ клавираусцугъ „Воеводы“ въ настоящее время (1903 г.) не изданъ. Вотъ что говоритъ по этому поводу Н. Кашкинъ: „Самъ композиторъ впослѣдствіи сжегъ партитуру своей оперы, хитростію или даже просто обманомъ добывъ ее изъ театральной библіотеки, такъ что отъ „Воеводы“ теперь остаются только нумера, перенесенные въ „Опричника“, танцы сѣнныхъ дѣвушекъ, оркестровая интродукція, напечатанная въ фортепіанномъ переложеніи, да попурри для фортепіано въ 2 руки, сдѣланное самимъ авторомъ подъ псевдонимомъ Kramer'а. Партитуру „Воеводы“, однако, возможно возстановить, если въ нотномъ архивѣ Большого театра сохранились оркестровыя партіи, которыхъ самъ авторъ, конечно, не могъ уничтожить.“ Къ этому М. Чайковскій (I, 296), прибавляетъ, что въ библіотекѣ московскихъ императорскихъ театровъ сохранились „отдѣльные голоса оркестра, хора и солистовъ [1]), но, къ сожалѣнію, безъ главнѣйшихъ партій“. Мнѣ кажется,

1) Очевидно, въ сольныхъ вокальныхъ ансамбляхъ (квартетахъ и т. п.). (В. Ч.).

изъ указанныхъ свѣдѣній явствуетъ возможность, для опытнаго и образованнаго музыканта, возстановить всю партитуру „Воеводы", ибо и „главнѣйшія партіи" (сольныхъ пѣвцовъ) можно реставрировать по второстепеннымъ, при извѣстной доли таланта и „піэтета"; у насъ на Руси реставрировались и оканчивались оперы и по гораздо болѣе ничтожнымъ остаткамъ (напримѣръ: послѣдній актъ „Вражьей силы" Сѣрова, „Каменный гость" Даргомыжскаго, „Князь Игорь" Бородина и т. п.), да и заграницею такія реставраціи давно уже въ обычаѣ (примѣръ: „Сильвана" Вебера). Рекомендую реставрацію „Воеводы" просвѣщенному вниманію дирекціи московскаго Большаго театра, а также гг. композиторовъ, расположенныхъ къ музыкѣ Чайковскаго. Опера этого стоитъ; при недостаткѣ музыкально-бытового націонализма, музыка „Воевода" отличается многими красотами. Отзывъ Лароша послѣ перваго представленія оперы въ „Современной лѣтописи" (1869 г.) о музыкѣ „Воеводы", въ общемъ неблагопріятный для Чайковскаго (и тѣмъ болѣе достовѣрный со стороны похвалъ Чайковскому), между прочимъ, гласитъ: „мягкія, прекрасно-умѣренныя, благородно-изящныя изліянія, вездѣ гдѣ были возможны въ „Воеводѣ", вышли весьма удачно: сюда принадлежитъ первая половина увертюры, первая арія тенора, анданте его дуэта съ Марьей, средняя віолончельная фраза танцевъ 2-го дѣйствія, квартетъ третьяго.... Опера г. Чайковскаго богата отдѣльными музыкальными красотами." Къ числу лицъ, восхищавшихся музыкою „Воеводы" принадлежали такіе тонкіе цѣнители, какъ князь В. Ѳ. Одоевскій и Даргомыжскій (о чемъ см. ниже).

А вотъ и выписка изъ подлиннаго отзыва Чайковскаго о „Воеводѣ", — отзыва, относящагося къ 1879 г. (М. Чайковскій, II, 340), съ указаніемъ на такой „недостатокъ музыки", который, съ извѣстной точки зрѣнія, можетъ быть признанъ и „добродѣтелью",—а именно, на „симфоническій стиль" оперы: „Я просто писалъ музыку на данный текстъ, нисколько не имѣя въ виду безконечное различіе между опернымъ и симфоническимъ стилемъ. Сочиняя оперу, авторъ долженъ непрерывно имѣть въ виду сцену, т. е. помнить, что въ театрѣ требуются не только мелодія и гармонія, но также дѣйствіе, что нельзя злоупотреблять вниманіемъ опернаго слушателя, который пришелъ не только слушать, но и смотрѣть,—и, наконецъ, что стиль театральной музыки долженъ соотвѣтствовать стилю декоративной живописи — слѣдовательно, быть простымъ, яснымъ, колоритнымъ. Какъ картина Мейссонье будетъ лишена всякой прелести и не получитъ надлежащей оцѣнки, если ее выставятъ на театральной эстрадѣ, вслѣдствіе чего утратятся и стушуются всѣ прелести и детали этого рода живописи,—такъ точно музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадетъ

въ театрѣ, гдѣ слушателю нужны ясно очерченныя мелодіи и прозрачный гармоническій рисунокъ. Я же въ „Воеводѣ“ хлопоталъ именно объ этой филигранной разработкѣ темъ, совершенно забывъ сцену и всѣ ея условія.“—Послѣ этого понятно сочувствіе Даргомыжскаго музыкѣ „Воеводы“: вѣдь и стиль „Русалки“ болѣе или менѣе „филигранный“! А такъ какъ „симфоническій стиль“ вполнѣ допустимъ и даже необходимъ въ томъ лирическомъ типѣ оперы, къ которому принадлежитъ, по существу, „Воевода“, то тѣмъ желательнѣе реставрація этой оперы въ ея цѣломъ, по оставшимся ея партіямъ.

Съ осени 1868 г. начались репетиціи „Воеводы“ на сценѣ московскаго Большого театра. По словамъ Н. Кашкина, русская оперная труппа въ то время была не важная: свирѣпствовала итальянщина, оперный оркестръ находился въ исключительномъ распоряженіи итальянцевъ, а спектакли русской оперы давались съ плохенькимъ балетнымъ оркестромъ; хоры были слабы; число итальянскихъ оперъ, ставившихся итальянскою оперою, относилось къ числу русскихъ оперныхъ спектаклей, какъ 5 къ 1. Продолжаю словами Н. Кашкина („Воспоминанія“, стр. 54): „Для партіи Воеводы въ своей оперѣ Петръ Ильичъ избралъ исполнителемъ г. Финокки, опытнаго, но не совсѣмъ выдающагося итальянскаго пѣвца, котораго, во времена его сравнительнаго блеска, въ самомъ началѣ 1850-хъ годовъ, я слышалъ въ провинціальной итальянской оперѣ, въ Воронежѣ. Потомъ онъ былъ принятъ въ русскую оперу въ Москвѣ едва ли не потому, главнымъ образомъ, что могъ, при случаѣ, быть удобною подмогою для итальянской сцены. Г. Финокки произносилъ по русски очень плохо и русскіе оперные тексты давались ему съ большимъ трудомъ, какъ и русская музыка вообще. Тогда на русской сценѣ былъ высокій басъ, г. Радонежскій, пѣвецъ съ превосходнымъ голосомъ, но очень неумѣлый и маломузыкальный, хотя и владѣвшій хорошимъ слухомъ.... При этихъ обстоятельствахъ, выборъ для Воеводы пѣвца, не знающаго русскаго языка, пожалуй, оправдывался необходимостью избрать изъ золъ меньшее. Главная партія сопрано (Марья Власьевна) была отдана г-жѣ Меньшиковой — пѣвицѣ, надѣленной голосомъ удивительной красоты и талантливой, но слишкомъ мало дисциплинированной въ музыкальномъ отношеніи. Теноровую партію Бастрюкова-сына пѣлъ г. Раппортъ, пѣвецъ съ голосомъ нѣсколько сухимъ по тембру, но, по крайней мѣрѣ, добросовѣстный исполнитель.... Изъ двухъ капельмейстеровъ Петръ Ильичъ избралъ младшаго (г. Мертена), какъ болѣе талантливаго и энергичнаго.

Начались спѣвки, репетиціи — вмѣстѣ съ ними и жестокія страданія композитора. Во первыхъ, во время разучива-

нія оперы, самъ Чайковскій замѣтилъ недостатоки своего произведенія, которыя исправлять было уже поздно, а во вторыхъ, натолкнулся на совершенно неожиданныя затрудненія со стороны исполнителей. Нужно, впрочемъ, сказать, что въ стараніи съ ихъ стороны недостатка не было, но, къ сожалѣнію, имъ иногда не хватало самыхъ элементарныхъ музыкальныхъ познаній, вслѣдствіе чего вещи, сравнительно очень простыя, обращались для нихъ въ непреоборимыя трудности. Знавшіе Петра Ильича въ позднѣйшее время знаютъ, на сколько онъ былъ скроменъ въ своихъ требованіяхъ къ исполнителямъ его сочиненій, какъ онъ легко·удовлетворялся и какъ ему трудно было сдѣлать какое-нибудь замѣчаніе пѣвцу или пѣвицѣ, хотя бы тѣ сами просили его объ этомъ. Застѣнчивость Петра Ильича въ этомъ отношеніи вообще не знала предѣловъ; ему все было какъ-то совѣстно утруждать артистовъ исполнѣніемъ его сочиненій, да при этомъ еще оставаться не всѣмъ довольнымъ, — а при постановкѣ первой оперы онъ совсѣмъ не могъ дѣлать какихъ-либо серьезныхъ замѣчаній, предъявлять какія-либо требованія; онъ просто страдалъ и только жаждалъ конца своихъ мученій. Г. Мертенъ (капельмейстеръ), со своей стороны, прилагалъ всѣ старанія, но, какъ я уже говорилъ, эти старанія въ значительной степени разбивались о господствовавшее тогда равнодушіе къ русской оперѣ вообще и къ „Воеводѣ" Чайковскаго въ частности. Сами корифеи труппы относились, хотя и благосклонно, но немного высокомѣрно къ автору, излишнюю скромность котораго едва ли не принимали за сознаніе недостатковъ своей композиціи. Н. Г. Рубинштейнъ пользовался правомъ входа въ Большой театръ на репетиціи и былъ раза два на репетиціяхъ „Воеводы", въ надеждѣ быть полезнымъ чѣмъ-нибудь, но потомъ бросилъ, выведенный изъ терпѣнія терпѣливостью композитора, бывшею лишь выраженіемъ его отчаянной покорности судьбѣ и сознанія невозможности что-нибудь сладить....

Для примѣра того, какъ шло дѣло, — продолжаетъ Н. Кашкинъ, — можно привести одинъ фактъ. Послѣднимъ нумеромъ 1-го акта была сцена, въ которой Воевода видитъ случайно выбѣжавшую изъ кустовъ Марью Власьевну; онъ приходитъ въ восторгъ отъ ея красоты и назначаетъ себѣ въ невѣсты ее, вмѣсто старшей сестры. Сцена эта оканчивалась квартетомъ (сколько помнится, въ Es-dur), который, въ музыкальномъ отношеніи, долженъ былъ составлять вѣнецъ перваго акта, служить какъ бы цѣлью, куда стремилось все предшествующее движеніе. Самъ композиторъ считалъ этотъ нумеръ если не лучшимъ, то, по крайней мѣрѣ, едва ли не самымъ эффектнымъ въ оперѣ. На бѣду свою, онъ помѣстилъ въ немъ, между прочимъ, такое движеніе,

гдѣ противъ одновязныхъ тріолей въ одномъ голосѣ приходились простыя одновязныя въ другомъ, т. е. получалось дѣленіе двухъ на три; такая трудность оказалась неодолимой (sic!) и, послѣ многихъ опытовъ, не нашли лучшаго средства, какъ просто выбросить этотъ квартетъ, замѣнивъ его короткимъ заключеніемъ. И такимъ способомъ весь первый актъ былъ капитально изуродованъ!... Не могу припомнить, какіе урѣзки дѣлались въ другихъ мѣстахъ, но онѣ, безъ сомнѣнія, были."

Первое представленіе „Воеводы" состоялась 30 января 1869 г., въ бенефисъ г-жи Меньшиковой. Составъ солистовъ былъ слѣдующій: Нечай Шалыгинъ (Воевода)—г. Финокки; Власъ Дюжой—г. Радонежскій; Настасья, жена его—г-жа Анненская; Марья Власьевна—г-жа Меньшикова; Прасковья Власьевна—г-жа Кроненбергъ; Степанъ Бастрюковъ—г. Раппортъ; Дубровинъ—г. Демидовъ; Олена, жена его—г-жа Иванова; Рѣзвый—г. Божановскій; Шутъ—г. Лавровъ; Недвига—г-жа Розанова; Новый воевода—г. Коринъ. По словамъ Н. Кашкина, постановка была самая скудная—на нее отпущено было что-то вродѣ трехсотъ (300) рублей. Успѣхъ оперы, однако, былъ большой. „Помнится,—пишетъ Н. Кашкинъ („Воспоминанія", стр. 57),—въ началѣ произвелъ очень хорошее впечатлѣніе женскій хоръ на народную тему: „За моремъ утушка"; быстро пріобрѣла популярность пѣсня про „Соловушка"; нравилась арія тенора „Догорай на небѣ", (построенная, если не ошибаюсь, на шотландскомъ пентахордѣ, безъ полутоновъ, встрѣчающемся и въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ); дуэтъ Олены съ Марьей Васильевной („Тихо луна взойдетъ") также имѣлъ успѣхъ, а квартетъ въ концѣ оперы („Темная ночка") еще большій. (Слова двухъ послѣднихъ изъ названныхъ нумеровъ принадлежали самому Чайковскому, они вошли и въ либретто „Сна на Волгѣ" А. С. Аренскаго). Относительно перваго представленія „Воеводы" можно сказать, что, собственно, музыка оперы понравилась, но весь ансамбль сценическаго дѣйствія удовлетворялъ мало—главнымъ образомъ, по винѣ либретто." Композитора, однако, вызвали 15 разъ и поднесли ему лавровый вѣнокъ. Исполненіе не обошлось безъ шероховатостей. Дѣло въ томъ, что г. Раппортъ нѣсколько ночей до этого не спалъ отъ нарывавшаго пальца, по этому нѣсколько разъ въ теченіе вечера чувствовалъ себя дурно, а въ первомъ дѣйствіи чуть не упалъ безъ сознанія. „Если бы не бенефиціантка, поддержавшая его на своихъ рукахъ, какъ маленькаго ребенка, то пришлось бы опустить занавѣсъ",—писалъ Чайковскій братьямъ. Ларошъ, въ своей рецензіи о Воеводѣ, въ особенности похвалилъ г-жу Иванову „съ ея свѣжимъ, симпатичнымъ голосомъ" (въ роли Олены).... Пріятели композитора ликовали. Изъ нихъ князь В. Ѳ. Одоевскій, при

отчески-ласковомъ письмѣ отъ 9 февраля 1869 г. („въ награду за ваше хорошее поведеніе, т. е. за мастерское сочиненіе музыки „Воеводы“)“ преподнесъ Чайковскому пару оркестровыхъ „тарелокъ“. „Онъ находилъ, что я обладаю умѣньемъ кстати употреблять этотъ инструментъ,—писалъ Чайковскій,—но былъ недоволенъ самымъ инструментомъ. И вотъ, чудный старичокъ пошелъ бродить по Москвѣ—отыскивать „тарелки“, которыя и прислалъ при прелестномъ, хранящемся у меня, письмѣ.“ Кромѣ того, изъ писемъ князя видно, что онъ нѣсколько разъ прослушалъ „Воеводу“, который прошелъ всего 5 разъ и затѣмъ навсегда исчезъ съ репертуара Большого театра. Еще болѣзненнѣе этого обстоятельства (объяснимаго, конечно, эпидеміею „итальянщины“ въ Москвѣ) поразилъ Чайковскаго строгій приговоръ пріятеля-Лароша (въ „Современной лѣтописи“ № 7), довольно рѣзко указавшаго на недостатокъ музыкальнаго національизма и на слишкомъ пышную и густую инструментовку оперы [1]). Зато съ неожиданнымъ участіемъ къ „Воеводѣ“ отнесся Даргомыжскій („Жизнь, III, 257).

Какъ бы то ни было, для перваго опернаго дебюта, успѣхъ „Воеводы“ былъ вполнѣ достаточенъ и укрѣпилъ Чайковскаго въ рѣшимости продолжать начатое поприще опернаго композитора. Въ январѣ 1869 г. онъ началъ новую оперу—„Ундина“; въ апрѣлѣ черновые эскизы были уже окончены и приступлено къ инструментовкѣ, которая была готова въ концѣ іюля.

На этотъ разъ Чайковскій выбралъ безусловно сценичное либретто, написанное графомъ В. Ф. Соллогубомъ для А. Ф. Львова („Ундина“ А. Ф. Львова, на это либретто, шла въ 1848 г. въ Петербургѣ, но безъ успѣха, а либретто ея вошло въ Смирдинское изданіе сочиненій графа, гдѣ Чайковскій и нашелъ его). Либретто Соллогуба значительно сценичнѣе либретто Лорцинга, написаннаго послѣднимъ для самого себя („Undine“ Лорцинга шла впервые въ 1845 г. въ Гамбургѣ и донынѣ—1903 г.—удержалась въ репертуарѣ нѣмецкихъ оперныхъ театровъ; успѣхъ этой оперы и взманилъ А. Ф. Львова написать „Ундину“ на сюжетъ изъ той же нѣмецкой поэмы де-Ламоттъ-Фуке, популярной на Руси, благодаря превосходному переводу В. А. Жуковскаго). Что Лорцингъ изложилъ въ 4 актахъ или 5 картинахъ, то Сол-

1) На нѣкоторое время Чайковскій, послѣ этой рецензіи, охладѣлъ къ Ларошу. Вообще Чайковскому не везло по части похвалъ отъ его друзей. Н. Кашкинъ въ „Воспоминаніяхъ“ (стр. 49) пишетъ по этому поводу: „Мы всѣ какъ-то боялись лишней экспансивности въ выраженіи чувства, и горячихъ похвальныхъ рѣчей Петру Ильичу отъ насъ слышать почти не приходилось. Онъ долженъ былъ скорѣе догадываться, не столько по смыслу словъ, сколько по интонаціи, по выраженію лицъ, о томъ, что ему могло быть сказано. У всѣхъ насъ было какое-то общее чувство стыдливости въ этомъ отношеніи; мы точно боялись, чтобы очень громкое выраженіе чувства не дало повода заподозрить его искренность и щеголяли своею сдержанностью, вѣроятно, доходившею иногда до неестественной натянутости“.—Конечно, въ такой стыдливости была доля ложнаго стыда, а въ „щегольствѣ сдержанностью“—доля неприятнаго фатовства. Чайковскій предпочелъ бы болѣе простой и сердечный товарищескій энтузіазмъ.

логубъ излагаетъ въ трехъ актахъ, съ большимъ количествомъ волшебныхъ превращеній, чѣмъ у Лорцинга, и избранныхъ съ большимъ вкусомъ: такъ у Лорцинга нѣтъ водопада, который уноситъ и хижину, и рыцаря съ Ундиною, въ концѣ 1-го акта, а у Соллогуба, вмѣсто банальнаго апоѳеоза на морскомъ днѣ,—плачущая надъ мертвымъ Гульбрандомъ Ундина „превращается въ фонтанъ, а на сценѣ—ночь и лунное сіяніе"; это лучше, чѣмъ у Лорцинга, выражаетъ то обстоятельство, что Ундина „уплакала" до смерти своего рыцаря. У Соллогуба Ундина не столь пассивна по своему характеру, какъ у Лорцинга; ядовитую пѣсню о простонародномъ происхожденіи Бертальды у Лорцинга поетъ отецъ Ундины, Струй (Kühleborn), а у Соллогуба—сама Ундина. Благодаря этому, любовная интрига развивается у Соллогуба эффектнѣе и быстрѣе, чѣмъ у Лорцинга: актъ первый—сближеніе влюбленныхъ Гульбранда и Ундины (безъ церковной церемоніи, вставленный Лорцингомъ); актъ второй—столкновеніе Ундины съ соперницею Бертальдою, измѣна Гульбранда и самоубійство Ундины, бросившейся въ рѣку (по Лорцингу, тѣ же эпизоды растянуты на 2 акта, причемъ Ундина лишь падаетъ въ обморокъ, а ее уже безчувственную увозятъ въ рѣку Струй съ своими русалками); актъ третій—неудачное брачное шествіе, разстроенное появленіемъ Ундины изъ колодца (у Лорцинга-ненужное осложненіе: бракъ между Гульбрандомъ и Бертальдою уже совершенъ и на сценѣ—брачное пиршество) и любовная сцена „уплакиванія" Гульбранда до смерти Ундиною, превращающейся въ фонтанъ (у Лорцинга эта важная сцена, вопреки поэмы Ламоттъ-Фуке, отсутствуетъ: Ундина просто—слишкомъ даже просто!—тащитъ Гульбранда съ брачнаго пира къ себѣ въ рѣку или въ море).

Какова была музыка „Ундины"—никому нынѣ (1903 г.) неизвѣстно. Такъ какъ въ Москвѣ на постановку новой оперы нельзя было разсчитывать, то, въ концѣ 1869 г. или въ началѣ 1870 г., Чайковскій отправилъ оперу въ Петербургъ, гдѣ она и была забракована (разумѣется и поспѣшно, и совершенно неосновательно) театральнымъ комитетомъ при императорскомъ оперномъ театрѣ. Зная реалистически-народническіе вкусы своихъ пріятелей-москвичей, Чайковскій и не ждалъ сочувствія отъ нихъ своей волшебно-романтической оперѣ [1]). Когда партитура „Ундины" была возвращена композитору, строгій вотумъ невѣжественнаго комитета такъ сильно подѣйствовалъ на него, что онъ возненавидѣлъ свое дѣтище и въ 1873 г. сжегъ его. Это—большое и серьезное несчастіе для любителей русской оперы вообще и оперъ

1) „Этотъ сюжетъ считался у насъ гораздо болѣе пригоднымъ для балета, нежели для оперы,—пишетъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" (стр. 73) Н. Кашкинъ,—а Чайковскому всегда было трудно и непріятно отказываться отъ запавшей ему въ душу идеи".

Чайковскаго въ особенности! Но, можетъ быть, въ с.-петербургской оперной театральной библіотеки при императорскихъ театрахъ случайно найдутся отдѣльныя партіи и реставрація оперы станетъ возможна ?....

Въ „Ундинѣ“ романтикъ-Чайковскій былъ, несомнѣнно, въ своей сферѣ, и исчезновеніе этой оперы, несомнѣнно, печальнѣе гибели „Воеводы“. Повидимому, музыка оперы „Ундина“ отличалась особыми эффектами инструментовки. Одна арія изъ „Ундины“ („Ручеекъ-мой братъ“) исполнялась въ 1870 г. въ Москвѣ, въ концертѣ, въ Большомъ театрѣ. „Въ инструментовку аріи — пишетъ Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 74) — было введено фортепіано, имѣвшее довольно сложную и красивую партію, исполненіе которой взялъ на себя Н. Г. Рубинштейнъ.... Впослѣдствіи арія Ундины вошла въ музыку (Чайковскаго) къ „Снѣгурочкѣ“ Островскаго, въ видѣ пѣсни Леля „Земляничка-ягодка“, но такъ какъ Чайковскій писалъ ее уже по памяти, то инструментована она была совсѣмъ иначе, нежели сначала, и фортепіано было выпущено.“ Отрывки изъ „Ундины“ слышалъ Ларошъ на репетиціи (вѣроятно, ту же арію) къ концерту г. Мартена, 16 марта 1870 г. (вѣроятно, къ тому же, о которомъ говоритъ Н. Кашкинъ) и писалъ по этому поводу (въ „Московскихъ вѣдомостяхъ“ № 72, 1870 г.): „Я нашелъ въ нихъ (отрывкахъ изъ „Ундины“) не только ту тщательную и элегантную оркестровку, которою всегда блистаютъ композиціи нашего даровитаго соотечественника, но, мѣстами, и весьма удачно переданный тонъ фантастическаго водянаго царства“ (надо полагать, что фортепіано въ названной „аріи“, вѣроятно, своими журчащими пассажами изображало журчанье воды).

Кромѣ названной „Землянички-ягодки“ (прелестной пѣсенки, едва ли не лучшаго № въ музыкѣ къ „Снѣгурочкѣ“), изъ „Ундины“ сохранились еще два отрывка (по указанію Н. Кашкина): маршъ послѣдняго акта (брачнаго шествія), передѣланный въ andantino marziale симфоніи № 2 въ C-moll, да еще тема изъ любовнаго дуэта (1-го акта) Ундины и Гульбранда, послужившая для одного adagio въ балетѣ Чайковскаго „Лебединое озеро“.

Замѣчательно, что и впослѣдствіи, уже охладѣвъ къ музыкѣ „Ундины“, послѣ сожженія партитуры, Чайковскій продолжалъ восхищаться опернымъ сюжетомъ и 30 апрѣля 1878 г. (см. „Жизнь“, II, 163) писалъ: „Хочется мнѣ написать оперу. Роясь въ библіотекѣ сестры, я напалъ на „Ундину“ Жуковскаго и перечелъ эту сказку, которую ужасно любилъ въ дѣтствѣ.... Въ 1869 г. я уже написалъ на этотъ сюжетъ оперу и представилъ ее въ дирекцію театровъ. Дирекція забраковала ее. Тогда мнѣ это показалось очень обидно и несправедливо, но впослѣдствіи я разочаровался

въ своей оперѣ и очень радовался (?), что ей не удалось попасть на казенные подмостки. Года три тому назадъ я сжегъ партитуру. Теперь я опять начинаю увлекаться этимъ сюжетомъ." Однако, когда уже въ 1893 г. М. Чайковскій предложилъ своему брату собственный сценаріумъ „Ундины", Петръ Ильичъ 17 апрѣля 1893 г. отвѣтилъ ему (см. „Жизнь", III, 612): „Одну оперу на этотъ сюжетъ я уже написалъ—и это главная причина, почему я не могу опять ее взять сюжетомъ для оперы. Въ той, когда-то написанной, было кое-что очень прочувствовано и удачно, и если бы я теперь началъ снова писать, то уже не было бы свѣжести чувства".... Какъ жаль, что пропала именно эта „Ундина", единственная опера Чайковскаго на сюжетъ сплошь фантастическій, столь сродный его дарованію!

Очевидно, потребность опернаго творчества въ Чайковскомъ была очень сильна, если онъ преодолѣлъ въ себѣ неудовольствіе по поводу браковки „Ундины" и сталъ думать о новой оперѣ—„Опричникѣ".

5 февраля 1870 г. (когда Чайковскій уже послалъ „Ундину" въ театральный комитетъ, но отвѣта еще не получилъ) онъ писалъ: „Собираюсь начать третью оперу на сюжетъ, заимствованный изъ трагедіи Лажечникова „Опричникъ"." („Жизнь", I, 339). Опера была начата въ началѣ 1870 г., а кончена въ апрѣлѣ 1872 г.; она была посвящена его императорскому высочеству великому князю Константину Николаевичу.

Въ сравненіи съ трагедіею Лажечникова, либретто Чайковскаго сильно ослаблено: нѣтъ главы опричины, царя Грознаго, главнаго виновника всѣхъ драматическихъ ситуацій и коллизій „земщины" съ „опричиною", обусловливающихъ психологію и поведеніе всѣхъ персонажей. По Лажечникову, самъ Грозный (а не Вяземскій) принимаетъ отъ Андрея клятву отреченія отъ земщины и матери. Далѣе, изъ либретто выпала сцена столкновенія „земщины" съ „опричиною", причемъ во главѣ „земщины" становится Андрей. Наконецъ, въ либретто „Опричника" интриганъ Жемчужный обрисованъ очень слабыми чертами, тогда какъ въ трагедіи Лажечникова точно выяснены и этотъ типъ, и частно-семейныя основанія, которыя побуждаютъ Андрея итти въ опричнину, во имя мести Жемчужному.—Вывести Грознаго на сцену запретила Чайковскому драматическая цензура, быть можетъ, не одобрившая и сцену столкновенія „земщины" съ „опричиною"; а что касается до обезцвѣченія частно-семейной исторіи Андрея, то тутъ уже надо винить самого Чайковскаго. Вотъ что пишетъ по этому поводу М. Чайковскій (I, 389):

„Нерасчетливый, расточительный, какъ никто, въ обыденной жизни, Петръ Ильичъ былъ необыкновенно „хозяй-

ственен**ъ"** по части художественнаго матеріала, служившаго для его твореній. Подобно домовитому мужику, не любящему раскошеливаться зря, покупать новый матеріалъ для подѣлки, когда у него въ закуткѣ, въ сараййчикѣ, въ старыхъ развалившихся вещахъ можно подобрать, среди хлама, и годную слегу, и гвоздиковъ, и кирпичей, и тёса,—Петръ Ильичъ не любилъ тратиться на новыя изобрѣтенія, когда можно было воспользоваться изъ произведеній, осужденныхъ на забвеніе, кое-какимъ годнымъ, по его мнѣнію, матеріаломъ. Примѣровъ тому можно привести много. Дѣлалъ онъ это только въ рѣдкихъ случаяхъ не изъ лѣни, которая въ дѣлѣ творчества была ему чужда, а исключительно потому, что ему было жалко бросать въ пучину забвенія то, на что онъ смотрѣлъ, какъ на даръ, который не имѣлъ права расточать зря.—Сознавая, что оперѣ „Воевода", сошедшей съ репертуара Большаго театра, уже не суждено никогда снова появиться на подмосткахъ, автору стало жалко нѣсколькихъ нумеровъ этой вещи, которые не заслуживали уничтоженія. И вотъ, приступая къ составленію либретто для новой оперы, ему пришла въ голову несчастная мысль сохранить въ „Опричникѣ" то, что и въ сценическомъ, и въ музыкальномъ отношеніяхъ было лучше всего въ „Воеводѣ"—и, главнымъ образомъ, всю первую половину 1-го акта (благо, въ обѣихъ операхъ дѣйствіе начиналось въ саду, при теремѣ)."

Нечего и говорить, что неясностей и противорѣчій съ трагедіею Лажечникова, при этомъ смѣшеніи „Воеводы" съ „Опричникомъ", получилось не мало.... Я ограничиваюсь указаніемъ самыхъ заимствованій, по М. Чайковскому (II, 391): „Первая сцена Жемчужнаго съ Митьковымъ (въ „Опричникѣ" Чайковскаго) есть четвертое явленіе „Воеводы" и начинается съ тѣхъ же словъ: „Пожалуй насъ, изволь присѣсть"; въ серединѣ сцены есть нѣсколько фразъ, взятыхъ изъ Лажечникова или сочиненныхъ для экспозиціи самимъ Петромъ Ильичемъ, причемъ,—въ томъ же размѣрѣ, какъ и начальныя слова (что ясно указываетъ на тождество музыки въ обѣихъ сценахъ). Слѣдующая сцена дѣвушекъ и по тексту, и по музыкѣ—сплошное повтореніе первой сцены „Воеводы", до романса Наташи „Соловушко", который, хотя тоже отнятъ у Марья Власьевны, но она его поетъ не въ 1-мъ, а во 2-мъ дѣйствіи („Воеводы"). Появленіе Андрея Морозова съ Басмановымъ тождественно съ появленіемъ (въ „Воеводѣ") Бастрюкова со слугами. Слѣдующіе затѣмъ аріозо Басманова, речитативъ Морозова и аріозо Натальи составляютъ единственные нумера, спеціально сочиненные для „Опричника". Финалъ этого акта, состоящій изъ хороводной пѣсни „За дворомъ лужокъ зеленешекъ", перенесенъ сюда изъ финала 2-го дѣйствія „Воеводы".—Настоящая

музыка „Опричника“ начинается только съ поднятіемъ занавѣса во 2-мъ дѣйствіи (антрактъ же оркестровый сочиненъ и инструментованъ ученикомъ Петра Ильича, Владиміромъ Шиловскимъ).“

За исключеніемъ 1-го акта (и выше названныхъ цензурныхъ купюръ), либретто „Опричника“ совсѣмъ не плохо, а наоборотъ, очень сценично. Случается, что и отдѣльныя грубыя натяжки не портятъ, въ общемъ, удачнаго либретто (М. Чайковскій вспоминаетъ, для примѣра, Валентину изъ „Гугенотовъ“, которая, тотчасъ послѣ вѣнца, въ подвѣнечномъ платьѣ, бѣгаетъ по улицамъ Парижа ночью и распѣваетъ съ старымъ солдатомъ великолѣпнѣйшій и эффектнѣйшій дуэтъ!).

Во время рождественскихъ праздниковъ 1872 г. Петръ Ильичъ совершенно неожиданно попалъ въ Питеръ, куда его вызвали для присутствованія въ оперномъ комитетѣ, рѣшавшемъ судьбу „Опричника“, т. е. обсуждавшемъ вопросъ—достойна ли эта опера постановки на с.-петербургской маріинской сценѣ [1]). Этотъ комитетъ состоялъ изъ всѣхъ капельмейстеровъ императорскихъ театровъ: двухъ оперныхъ—русской (Направникъ) и итальянской (Бевиньяни), трехъ драматическихъ — русской (Рыбасовъ), французской (Сильвэнъ Манжанъ), нѣмецкой (Эд. Бецъ) и балетной (Попковъ). За исключеніемъ Направника, мнѣніемъ остальныхъ членовъ комитета Петръ Ильичъ не дорожилъ, справедливо считая себя выше ихъ по музыкальному цензу, и поэтому съ тѣмъ бо́льшими страданіями авторскаго самолюбія ждалъ приговора этихъ, навязанныхъ ему, судей. Особенно унизительнымъ представлялась ему необходимость играть самому, передъ такимъ ареопагомъ, свою оперу. Онъ сдѣлалъ все отъ него зависящее, чтобы избѣжать этой формальности, но ему не удалось и, волей-неволей, пришлось лично явиться робкимъ просителемъ, выжидающимъ одобренія людей, на которыхъ привыкъ смотрѣть свысока. „Я такъ былъ убѣжденъ,—продолжаетъ онъ въ томъ же письмѣ (I, 398),—что меня забракуютъ и вслѣдствіе этого такъ былъ разстроенъ, что даже не рѣшился прямо отправиться къ папашѣ, боясь его обезпокоить своимъ отчаяннымъ видомъ, и только на другой день послѣ злополучнаго засѣданія комитета, стоившаго мнѣ многихъ терзаній и однако же окончившагося къ моему полному удовольствію, я поѣхалъ къ папашѣ и прожилъ у него около недѣли“. Всѣ тревоги [2]) оказались на сей разъ излишними: комитетъ одобрилъ „Опричника“ единогласно. А Чайковскій

---

1) Вмѣсто того, чтобы обсуждать: достойна ли эта сцена (того времени) такихъ оперъ? (В. Ч.).

2) 15 ноября 1872 г. Чайковскій писалъ одному изъ своихъ пріятелей: „Участь „Опричника“ не рѣшена и есть много данныхъ, что онъ также точно канетъ въ Лету, какъ и „Ундина“. Еще „Ундинѣ“ куда ни шло кануть въ воду: это ея стихія; но вообрази опричника, утопающаго и борющагося съ волнами! Вѣдь онъ, бѣдный, навѣрно утонетъ!“

уже далъ себѣ слово („Жизнь“ I, 395): „никогда не обмакнуть пера въ чернила, если опера „Опричникъ“ будетъ забракована“.

По настоянію Э. Ф. Направника, партія Морозовой, сначала написанная для высокаго сопрано (Чайковскій предлагалъ ее г-жѣ Платоновой) была приспособлена для меццо-сопрано и, по совѣту Направника, передана г-жѣ Крутиковой. Было это уже въ декабрѣ 1873 г.. Въ теченіе цѣлаго года (1873 г.) „Опричника“ не разучивали и 18 октября 1873 г. Чайковскій, въ отчаяніи, писалъ В. Бесселю: „Его („Опричника“) никогда не дадутъ по той причинѣ, что никого изъ сильныхъ міра сего вообще, а изъ петербургскаго театра въ особенности, я не знаю“; по словамъ издателя этой оперы В. Бесселя [1]), лишь хлопоты В. Бесселя, а равно и содѣйствіе князя Д. А. Оболенскаго (въ то время состоявшаго вице-президентомъ императорскаго русскаго музыкальнаго общества) привели, наконецъ, къ удовлетворительному результату. Въ январѣ 1874 г. солисты с.-петербургской маріинской оперы получили печатные клавираусцуги „Опричника“, а съ февраля, т. е. великаго поста, начались въ театрѣ почти ежедневныя репетиціи „Опричника“ для хора. Вслѣдствіе болѣзни г-жи Абариновой и отсутствія въ труппѣ другой, запасной пѣвицы на контральтовыя партіи, роль молодого опричника Басманова (написанная для контральто) была передѣлана Чайковскимъ для тенора (г. Васильева 2-го)—и это было для Чайковскаго непріятно, тѣмъ болѣе, что, ни по голосу, ни по внѣшности, пѣвецъ не подходилъ къ изображенію женственно-изнѣженнаго царскаго любимца. А вообще репетиціи шли благополучно. „При изученіи каждой новой оперы, успѣхъ ея, до извѣстной степени, обыкновенно предрѣшается артистами-исполнителями,—пишетъ В. Бессель въ упомянутыхъ „Воспоминаніяхъ“;—во время репетиціи въ средѣ ихъ уже создается симпатичное или несимпатичное отношеніе къ новому, изучаемому ими, произведенію. Такъ было и въ настоящемъ случаѣ: исполнители приходили въ восторгъ отъ музыки Чайковскаго; не жалѣя трудовъ и энергіи, они скоро усвоили себѣ роли и создали этимъ возможность приступить быстро къ репетиціямъ на сценѣ. Увѣренность въ успѣхѣ „Опричника“ была такъ велика, что кіевскій антрепренеръ Ф. Бергеръ, пригласившій на лѣтній сезонъ въ Одессу нѣсколькихъ артистовъ с.-петербургской русской оперной труппы, и въ ихъ числѣ большинство исполнителей новой оперы Чайковскаго, заключилъ условіе на постановку оперы „Опричникъ“ въ Одессѣ еще до перваго представленія ея на маріинскомъ театрѣ.“

Но зато съ первой же репетиціи остался недоволенъ оперою

1) „Мои воспоминанія о П. И. Чайковскомъ“, въ „Ежегодникѣ императорскихъ театровъ“ за 1898 г.

самъ Чайковскій —и конечно, прежде всего, изъ-за несуразнго въ сценическомъ отношеніи 1-го акта. „Чѣмъ дальше шло разучиваніе оперы, — разсказываетъ М. Чайковскій (I, 426),— тѣмъ настроеніе Петра Ильича было мрачнѣе, состояніе духа раздражительнѣе. Однажды я, не догадываясь о настоящей причинѣ его сумрачности, пустился въ критику сценаріума 1-го дѣйствія „Опричника“ и позволилъ себѣ поглумиться надъ появленіемъ Андрея въ саду у Жемчужныхъ только для того, чтобы занять денегъ у Басманова. Рѣдко въ жизни я видывалъ, чтобы Петръ Ильичъ такъ выходилъ изъ себя, какъ въ этотъ разъ. Онъ кричалъ на меня, какъ никогда— за поступки, заслуживавшіе его гнѣва. Я былъ огорченъ до слезъ — тѣмъ болѣе, что не понималъ настоящей причины его рѣзкой выходки и считалъ себя несправедливо обиженнымъ. Только долго спустя я понялъ, что попалъ въ самое больное мѣсто его авторскихъ страданій.“

Вопреки высказанному желанію Петра Ильича, чтобы его московскіе друзья не пріѣзжали въ Петербургъ на 1-е представленіе „Опричника“ („ничего хорошаго нѣтъ!“ — писалъ онъ имъ), весь главный составъ московской консерваторіи, съ Н. Рубинштейномъ во главѣ, пріѣхалъ къ первому представленію, которое состоялось, въ бенефисъ Направника, 12 апрѣля 1874 г. Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Андрей Морозовъ (теноръ)—г. Орловъ, боярыня Морозова (контральто)—г-жа Крутикова, князь Жемчужный (басъ)—г. Васильевъ 1-й, Наталья (сопрано) — г-жа Раабъ, Молчанъ Митьковъ (басъ) — г. Соболевъ, Басмановъ — г. Васильевъ 2-й, князь Вязьминскій — г. Мельниковъ. Ансамбль былъ хорошъ, но изъ солистовъ никто въ особенности не выдѣлялся. Постановка была скудная: имя Чайковскаго еще мало импонировало дирекціи и тратиться на роскошную монтировку казалось ей рискованнымъ. Успѣхъ оперы, съ внѣшней стороны, былъ большой. Композитора стали вызывать послѣ 2-го акта очень шумно и единодушно; въ настроеніи публики замѣчалось то возбужденное состояніе, которое вѣрнѣе вызововъ опредѣляетъ успѣхъ. М. Чайковскій (I, 427) разсказываетъ слѣдующій трогательный эпизодъ этого спектакля: „Въ ложѣ 2-го яруса сидѣлъ Илья Петровичъ (отецъ композитора) съ семьею. Старичокъ сіялъ отъ счастья. Тѣмъ не менѣе, на мой вопросъ: что лучше, по его мнѣнію, для Пети—переживать этотъ успѣхъ, или, будучи чиновникомъ, получить орденъ Анны 1-й степени? — отвѣчалъ: „Всетаки Анненская звѣзда лучше“. Это былъ одинъ изъ рѣдкихъ случаевъ, когда обнаруживалось, что въ глубинѣ души Ильи Петровича всетаки таилось сожалѣніе о томъ, что Петръ Ильичъ не чиновникъ. Не мелкое тщеславіе и прозаичность вожделѣній для дѣтей руководила отцомъ въ этомъ случаѣ, а мудрое

сознаніе, что судьба обыкновенныхъ людей счастливѣе и покойнѣе"....

Дирекція с.-петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества, въ одномъ изъ послѣднихъ своихъ засѣданій передъ первымъ представленіемъ оперы „Опричникъ", присудила П. И. Чайковскому первую „Кондратьевскую премію", основанную для поощренія композиторской дѣятельности (триста рублей процентовъ съ капитала въ 7.500 рублей, пожертвованнаго, съ названною цѣлью, „отдѣленію" Михаиломъ Алексѣевичемъ Кондратьевымъ, умершимъ въ 1872 г.) [1]). Деньги эти были вручены композитору въ тотъ же вечеръ перваго представленія „Опричника", 12 апрѣля; членъ дирекціи М. П. Азанчевскій прочелъ при этомъ „адресъ" отъ имени дирекціи „отдѣленія".

Успѣхъ „Опричника" понятенъ. Съ вышеупомянутыми оговорками, либретто этой оперы составлено умѣлою рукою, съ интереснымъ распредѣленіемъ сценическаго матеріала. Эпоха царя Ивана Грознаго, во время котораго развивается дѣйствіе драмы, бросаетъ свой мрачный отблескъ на семейную исторію главныхъ персонажей. Эти персонажи—старая боярыня Морозова и ея сынъ Андрей, изъ побужденій родовой мести и любовной страсти вступающій въ ряды опричины, и погибающій, не выдержавъ искуса, наложеннаго на него грознымъ царемъ. Пассивно-лирическій типъ Андрея (партія лирическаго тенора) придаетъ лирическій отпечатокъ музыкѣ „Опричника". Стиль оперы не вполнѣ выдержанъ въ духѣ русскаго націонализма, но „свадебный хоръ" послѣдняго акта, гармонизованный по правиламъ строгаго стиля трезвучіями на всѣхъ ступеняхъ іонической гаммы (съ выдѣленіями 3-й и 6-й ступени, безъ модуляціи въ ладъ медіанты или параллельный миноръ) звучитъ въ высшей степени народно; такая же діатоническая гармонизація присуща женской пѣснѣ 1-го акта объ „утушкѣ". „Гораздо значительнѣе слѣдующая за ней пѣсня о „соловушкѣ", которую Наталья поетъ одна,—говоритъ Ларошъ.—Она также основана на народной мелодіи, замѣчательной по силѣ и красотѣ, по своеобразному приступу, которымъ она отличается отъ всѣхъ русскихъ пѣсенъ (двукратный шагъ малой сексты вверхъ), по соединенію широкаго размаха съ глубокой грустью. По формѣ, которую установилъ Глинка въ „Русланѣ и Людмилѣ" (баллада Финна, баллада Головы, персидскій хоръ) и которая, вѣроятно, долго еще будетъ служить образцомъ для нашихъ композиторовъ, г. Чайковскій даетъ голосу лишь тему во всей ея чистотѣ, повторяемую въ нѣсколькихъ куплетахъ, варіаціи же поручаетъ оркестру. Между этими ва-

[1]) Его не надо смѣшивать съ Геннадіемъ Петровичемъ Кондратьевымъ (род. въ 1835 г.), пѣвцомъ императорскихъ театровъ въ 1865—1872 гг., а впослѣдствіи (съ 1900 г.)—оперным режиссеромъ.

ріаціями я укажу на предпослѣднюю, гдѣ тема сопровождается діатоническою гаммою въ восьмыхъ — одинъ изъ любимыхъ пріемовъ нашего композитора.“ Извѣстнѣйшія мелодическія мѣста оперы: аріозо Андрея („Какъ передъ Богомъ“), дуэтъ Натальи и Андрея (особенно два эпизода: „Ахъ, скорѣй бы конецъ пированью“ и „ты мнѣ жизнь и свѣтъ“, послѣдній нѣсколько итальянскаго склада, особенно по аккомпанименту, напоминающему Верди въ аріи Радамеса, въ „Celesta Aida“, въ I актѣ „Аиды“). Характерно для этой оперы ранняго періода творчества Чайковскаго то обстоятельство, что наиболѣе эффектный нумеръ оперы является наименѣе народнымъ. Привожу цитату Лароша: „По дѣйствію на массу, всѣ начальные нумера перваго дѣйствія затмѣваются каватиной Наталіи (начало речитатива на словахъ: „Почудились мнѣ будто голоса“). По вдохновенію или поэзіи замысла, этотъ нумеръ врядъ-ли стоитъ выше предыдущихъ, но онъ написанъ чрезвычайно ловко въ отношеніи эффекта: небольшая, страстнаго характера мелодія (тематически она очень сходна съ отрывкомъ изъ аріи Арнольда въ 4-мъ дѣйствіи „Вильгельма Теля“, на словахъ: „Murs chéris qu'habitait mon père, je viens vous voir pour la dernière fois“; замѣчательно, что Доницетти, въ большомъ секстетѣ „Лучіи“, и Рихардъ Вагнеръ, въ послѣднемъ финалѣ „Тристана“, также не избѣгли вліянія этого мотива)—небольшая, страстнаго хорактера мелодія сначала излагается віолончелями, въ унисонъ съ первыми скрипками, pianissimo; потомъ наступаетъ продолжительный модулирующій ходъ, все болѣе и болѣе возбуждающій ожиданія слушателя и сопровождаемый crescendo; наконецъ, на вершинѣ силы и паѳоса, голосъ пѣвицы интонируетъ мелодію, слышанную нами въ віолончеляхъ (на словахъ: „Ахъ, вѣтры буйные, донесите къ милу другу“ и т. д.) и прибавивъ къ ней нѣсколько дополнительныхъ тактовъ, заключаетъ каватину.“ Мѣстами же индивидуальность композитора въ оперѣ выражена чрезвычайно ярко—вплоть до манеры придерживаться минора и давать мелодіи меланхолически падать внизъ, тамъ гдѣ нуженъ мажоръ и жизнерадостный подъемъ мелодіи; такъ аріозо Басманова, въ первомъ актѣ: „Житье у насъ“, носитъ сплошь некстати-меланхолическій характеръ и конецъ его на контральтовомъ низкомъ „sol“, на слова: „И умирать не надо“ звучитъ такъ меланхолично, что къ мелодіи болѣе подошли бы слова какъ разъ съ обратнымъ смысломъ: „И умереть бы надо!“.

Вѣроятно, также и въ виду этой недостаточно опредѣленной музыкальной индивидуальности въ стилѣ „Опричника“, Чайковскій впослѣдствіи не любилъ эту оперу (о томъ-же, что главною причиною этой немилости къ своему дѣтищу былъ слабый въ сценическомъ отношеніи 1-й актъ „Опричника“, я уже упоминалъ выше).

Въ заключеніе объ „Опричникѣ“, еще одно замѣчаніе, сдѣланное мною по поводу сценическаго исполненія оперы [1]).— „Опричникъ“ Чайковскаго, эта первая по времени созданія изъ репертуарныхъ оперъ композитора, въ нѣкоторомъ отношеніи превосходитъ позднѣйшія, болѣе извѣстныя, его оперы. А именно, послѣ „Опричника“ Чайковскій прогрессировалъ въ тонкости и детальности своего музыкальнаго письма, но не въ широтѣ и силѣ. „Опричникъ“ отличается отъ другихъ оперъ Чайковскаго элементарною, стихійно-драматическою силою, непосредственно дѣйствующею на публику, популярностью музыкальнаго стиля и настроенія, а также широкими музыкальными формами (кстати говоря, Чайковскій въ собственныхъ своихъ письмахъ жалуется на то, что у него нѣтъ дара широкой и свободной музыкальной архитектоники). Да и сюжетъ „Опричника“ имѣетъ соціальную тенденцію (борьба „земщины“ и „опричины“, во времена царя Ивана Грознаго), отсутствующую въ остальныхъ, почти исключительно психологическихъ, операхъ великаго маэстро. Въ результатѣ—несмотря на нелѣпый по дѣйствію 1-й актъ, „Опричникъ“, съ его могучею музыкою „клятвы на ножахъ“, сильными драматическими аріозо Наташи (въ 1-мъ актѣ: „Вѣтры вы буйные“) и Андрея (во 2-мъ: „Какъ передъ Богомъ“), съ широкими хоровыми ансамблями 3-го и 4-го актовъ, представляетъ собою произведеніе истиннаго музыкальнаго, Богомъ мѣченнаго, оперного (а не какого-либо другого, напримѣръ, симфоническаго) дарованія. Въ русскомъ оперномъ репертуарѣ „Опричникъ“ по праву занимаетъ весьма видное мѣсто.

Печатные отзывы объ „Опричникѣ“, послѣ перваго представленія, были разнорѣчивы. Ларошъ въ „Голосѣ“ и „Музыкальномъ Листкѣ“, а также Б. В-въ въ „Петербургской газетѣ“ признали представленіе „Опричника“ „истиннымъ событіемъ, явленіемъ въ высшей степени отраднымъ и современнымъ“ (дѣльныя, мотивированныя похвалы Лароша музыкѣ „Опричника“ частью мною приведены выше). Зато Ц. Кюи, въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“, все въ этой оперѣ призналъ хуже худшаго, нашелъ „безвкусіе, которое даже отталкиваетъ“ и, желая быть окончательно свирѣпымъ, провозгласилъ, что „Опричникъ“ „хуже итальянскихъ оперъ“ (ранѣе въ той же рецензіи, съ большимъ презрѣніемъ, были упомянуты критикомъ и имена Сѣрова и Дютша)!... Подобныя выходки Чайковскій называлъ „кюивскою взбѣлененностью“ („Жизнь“, I, 452).

Послѣдующіе спектакли доказали прочность успѣха оперы. Съ 12 по 28 апрѣля, въ теченіе 16 дней, новая опера

1) А именно—по поводу 1-го представленія „Опричника“ въ г. Ригѣ, 11 апрѣля 1903 г. См. мою рецензію объ „Опричникѣ“ въ газетѣ „Прибалтійскій Край“ въ г. Ригѣ, отъ 12 апрѣля 1902 г. № 83.

дана была всего шесть разъ, при полныхъ сборахъ, въ томъ числѣ въ два бенефиса съ весьма возвышенными цѣнами. Всего до 1 марта 1881 г. „Опричникъ“ выдержалъ 14 представленій. „Количество это покажется ничтожнымъ,—пишетъ М. Чайковскій (I, 431) —но, если принять во вниманіе, что ни одна изъ оперъ, данныхъ въ эти годы и заставившихъ говорить о себѣ (какъ то: „Псковитянка“, „Борисъ Годуновъ“, „Каменный гость“, „Вильямъ Ратклифъ“, „Анджело“) не были представлены болѣе 16 разъ, а нѣкоторыя — всего 8, — то успѣхъ „Опричника“ можно считать среднимъ“.... Опера быстро двинулась въ Москву и провинцію. Уже лѣтомъ 1874 г. „Опричникъ“ былъ исполненъ въ Одессѣ съ составомъ исполнителей почти тѣмъ же, что и въ Петербургѣ. 9 декабря 1874 г., въ присутствіи композитора, состоялось представленіе „Опричника“ въ Кіевѣ [1]), о чемъ Чайковскій писалъ В. Бесселю (см. „Воспоминанія“ В. Бесселя): „Я ѣздилъ въ Кіевъ и видѣлъ тамъ „Опричника“. Исполненіе великолѣпное. Опера имѣла успѣхъ; по крайней мѣрѣ, шумѣли ужасно и оваціи были самыя лестныя, какихъ я никогда и не ожидалъ. Огромная толпа студентовъ провожала меня отъ театра до гостинницы. Я былъ вполнѣ счастливъ.“ 4 мая 1875 г. „Опричникъ“ былъ данъ въ Москвѣ, на сценѣ Большого театра, въ бенефисъ г. Демидова, при слѣдующемъ распредѣленіи ролей: Наталья—г-жа Смѣльская, Морозова—г-жа Кадмина, Басмановъ—г-жа Аристова, Андрей—г. Додоновъ, Жемчужный—г. Демидовъ, Вязьминскій—г. Радонежскій. Корреспондентъ „Музыкальнаго Листка“ В. Бесселя въ С.-Петербургѣ сообщилъ о представленіи слѣдующее: „Несмотря на то, что опера вообще была небрежно срепетована, она, однако, произвела весьма благопріятное впечатлѣніе на многочисленныхъ слушателей. Почти всѣ нумера оперы вызвали громкія, единодушныя рукоплесканія. Автора вызывали послѣ каждаго дѣйствія по нѣскольку разъ и наградили лавровымъ вѣнкомъ. Г-жѣ Кадминой тоже былъ поднесенъ роскошный букетъ; наша талантливая артистка столь типична въ роли Морозовой, что не приходится желать лучшаго ея исполненія.“ Несмотря на сравнительный успѣхъ „Опричника“, Чайковскій оставался до конца жизни недовольнымъ этою оперою. Въ 1885 г. Чайковскій собирался дѣлать въ „Опричникѣ“ передѣлки; въ 1888 г. убѣдительно просилъ М. М. Ипполитова-Иванова не ставить „Опричника“ на частной сценѣ въ Москвѣ впредь до окончанія передѣлокъ; за нѣсколько дней до смерти, 19 октября 1893 г. (умеръ Чайковскій 25 октября 1893 г.) композиторъ взялъ изъ центральной музыкальной библіотеки императорскихъ театровъ пар-

1) Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Морозова—г-жа Ильина, Андрей—г. Орловъ, Наталья—г-жа Массини, Басманова—г-жа Пускова, Вязьминскій — г. Стравинскій. Капельмейстеромъ былъ И. К. Альтани.

титуру 1-го акта оперы „Опричникъ“ для измѣненій, обѣщанныхъ нѣкоему товариществу русскихъ оперныхъ артистовъ (намѣревавшемуся ставить тогда „Опричника“ въ С.-Петербургѣ при личномъ содѣйствіи автора и въ его присутствіи).... но опера такъ и осталась безъ всякихъ измѣненій, и по партитурѣ 1874 г. была возобновлена на императорской маріинской сценѣ въ С.-Петербургѣ 2 сентября 1897 г. [1]), а оттуда черезъ Москву (представленіе въ Большомъ театрѣ 4 февраля 1899 г.) опять двинулась въ провинцію.... [2]). До чего простиралась нелюбовь Чайковскаго къ „Опричнику“, видно изъ слѣдующаго любопытнаго факта, сообщаемаго М. Чайковскимъ (III, 347): такъ какъ право разрѣшать „Опричника“ къ постановкѣ принадлежало издателю В. В. Бесселю, то Чайковскій пускался на хитрость—запрещалъ частнымъ операмъ, ставившимъ „Опричника“, ставить „Евгенія Онѣгина“; такъ какъ постановка „Онѣгина“ была выгоднѣе, то это средство оказывалось дѣйствительнымъ [3]).

Насколько Чайковскій не симпатизировалъ „Опричнику“, настолько же онъ любилъ слѣдующую по времени свою оперу — „Кузнеца Вакулу“ (впослѣдствіи переименованную въ „Черевички“).

---

1) Кстати говоря, М. Чайковскій сообщаетъ (III, 506), что, до воцаренія императора Александра III—въ 1881 г. и до театральныхъ реформъ дирекціи И. А. Всеволожскаго, авторскія права признавались императорскими театрами лишь пожизненно и къ наслѣдникамъ композиторовъ не переходили. Подъ этотъ драконовскій законъ подошли оперы Глинки, Сѣрова, Даргомыжскаго и др., а изъ оперъ Чайковскаго—„Опричникъ“ и „Орлеанская дѣва“.

2) Въ 1903 г. шла впервые въ г. Ригѣ, въ новомъ русскомъ городскомъ театрѣ, въ исполненіи оперной труппы гг. Ярона и Михайлова.

3) В. Бессель въ „Русской музыкальной газетѣ“ 1897 г. (стр. 1718), въ замѣткѣ „Нѣсколько словъ по поводу возобновленія „Опричника“ на сценѣ Маріинскаго театра“, излагаетъ, со своей стороны, слѣдующія свои соображенія по поводу нелюбви Чайковскаго къ „Опричнику“:

„Чайковскій, не вѣрившій въ успѣхъ „Опричника“, нервный и утомленный отъ усиленныхъ занятій, задумалъ уѣхать на нѣкоторое время заграницу — немедленно послѣ постановки „Опричника“, въ апрѣлѣ 1874 г. Будучи въ стѣсненныхъ денежныхъ обстоятельствахъ и не желая занимать денегъ въ долгъ, онъ придумалъ извлечь средства изъ своего авторскаго гонорара и убѣдительно просилъ меня согласиться на пріобрѣтеніе его авторскихъ правъ и выдать ему нужныя деньги. Онъ не вѣрилъ въ большое число представленій; я всетаки убѣждалъ его не предрѣшать вопроса и не продавать своего авторскаго права. Онъ, однако, ужасно настаивалъ на своемъ и мнѣ пришлось волей-неволей выдать Чайковскому немедленно имъ условленную сумму. Все это происходило за недѣлю до перваго представленія. Никто, кромѣ Чайковскаго и участвующихъ въ ней артистовъ, не зналъ оперы: я ни разу не прослушалъ оперу за фортепіано и не посѣтилъ ни единой репетиціи. Уступивъ настоятельнымъ просьбамъ Чайковскаго, 7 апрѣля былъ начи составленъ черновой договоръ, а на другой день, т. е. 8-го апрѣля 1874 г., подписанъ нотаріальный актъ (у с.-петербургскаго нотаріуса Утина). Первое представленіе „Опричника“ состоялось только 12 апрѣля.

Очевидно, договоръ этотъ состоялся съ значительнымъ рискомъ въ обѣ стороны: если опера не понравится (какъ „Воевода“ въ Москвѣ), потеря окажется на сторонѣ нашей фирмы, а если опера будетъ имѣть успѣхъ—на сторонѣ Чайковскаго. Вотъ этотъ-то договоръ, давшій нашей фирмѣ впослѣдствіи нѣкоторую матеріальную прибыль, вѣроятно, и былъ источникомъ постоянныхъ огорченій Чайковскаго противъ своего „Опричника“. Зная мягкую, добрую и поддающуюся вліянію окружающихъ лицъ, душу Чайковскаго, становится очевиднымъ, что нѣкоторые друзья его поддерживали въ немъ и усиливали нерасположеніе къ „Опричнику“ и недоброжелательное отношеніе его къ издателямъ первой его оперы, своевременно изданной и имѣвшей успѣхъ на сценѣ.“

Такъ пишетъ В. Бессель. Я, со своей стороны, готовъ отрицать всякое участіе стороннихъ вліяній, указываемыхъ В. В. Бесселемъ, въ антипатіи Чайковскаго къ своему дѣтищу, полагая, что единственную роль въ этой антипатіи должны играть соображенія чисто-эстетическаго свойства. Я большой поклонникъ Чайковскаго и еще въ 1889 г., при жизни композитора, напечаталъ въ г. Ригѣ статью о немъ: „Чайковскій: опытъ характеристики“—перепечатанную въ моей книгѣ 1806 г. „Отголоски оперы и концерта“,—гдѣ выставлялъ Чайковскаго непосредственнымъ преемникомъ Глинки въ исторіи русской музыки,—(для 1889 г. это была дерзкая ересь!)—но, слушая „Опричника“ въ театрѣ, я досадовалъ на несуразный со стороны либретто 1-й актъ; кольми паче долженъ былъ досадовать на этотъ актъ самъ Чайковскій! (В. Ч.).

Эта опера написана на конкурскую премію, исторія которой слѣдующая. А. Н. Сѣровъ, еще не кончивши „Вражью силу", былъ охваченъ желаніемъ написать русскую комическую оперу на сюжетъ гоголевскаго разсказа „Ночь подъ Рождество". Будучи въ то время предсѣдателемъ с.-петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества, Сѣровъ имѣлъ случай высказать великой княгинѣ Еленѣ Павловнѣ свою завѣтную мечту; идея такъ понравилась великой княгинѣ, что она заказала Я. Полонскому либретто на свой счетъ. Послѣ кончины (въ 1871 г.) Сѣрова (успѣвшаго написать изъ проектируемой оперы лишь „Гопака"), великая княгиня пожелала, въ память его, назначить конкурсъ на музыку къ оставшемуся безъ употребленія либретто „Кузнеца Вакулы" и съ этою цѣлью пожертвовала капиталъ въ 1500 рублей для двухъ премій, въ 1000 и въ 500 рублей. Въ январѣ 1873 г. скончалась и Елена Павловна. Весною 1874 г. главная дирекція императорскаго русскаго музыкальнаго общества, во исполненіе воли почившей великой княгини, объявила конкурсъ, выработала и опубликовала условія его. Срокомъ для представленія конкурсныхъ оперъ было установлено 1-е августа 1875 г.; кромѣ преміи, увѣнчанная опера получала право постановки на с.-петербургской императорской сценѣ.

Это послѣднее обстоятельство для Чайковскаго (какъ, впрочемъ, и для всякаго другого участника конкурса) было еще важнѣе преміи. Сюжетъ оперы очень понравился Чайковскому и, совершенно влюбленный въ свою задачу, на лѣто 1874 г. онъ уѣхалъ въ деревню, гдѣ принялся за работу съ съ тѣмъ большею ревностью, что почему-то срокомъ ея представленія на конкурсъ считалъ сентябрь 1874 г. Всего срока на работу было какихъ-нибудь три мѣсяца (съ начала іюня до конца августа), но на этотъ разъ работа пошла какъ будто сама собою, съ быстротою, удивительною даже для самого Чайковскаго (вообще сочинявшаго легко и быстро) и опера была кончена менѣе чѣмъ въ три мѣсяца, 21 августа 1874 г. М. Чайковскій сообщаетъ по этому поводу (I, 440): „Съ подобной быстротой Петръ Ильичъ до сихъ поръ не писалъ ни одного изъ своихъ произведеній. Не писалъ онъ также до этого времени ни одной оперы подъ наплывомъ такого непрерывнаго вдохновенія и восторженной любви къ предпринятой задачѣ. Въ результатѣ, у него навсегда сохранилось исключительно-нѣжное отношеніе къ „Вакулѣ" и оставалось до смерти убѣжденіе, что это лучшая изъ его оперъ." Оперѣ какъ-то везло еще до опубликованія результатовъ конкурса: 22 ноября 1874 г., въ концертѣ с.-петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества, была исполнена увертюра къ „Кузнецу Вакулѣ" подъ име-

немъ „увертюры къ неоконченной оперѣ", и Чайковскій получилъ за нее 300 рублей субсидіи отъ „отдѣленія".

Мало по малу Чайковскимъ овладѣло нетерпѣніе: еще до оглашенія результатовъ конкурса, видѣть на сценѣ своего „Кузнеца Вакулу" (М. Чайковскій поясняетъ, что въ этомъ отношеніи Петръ Ильичъ былъ избалованъ Н. Рубинштейномъ, выносившимъ на эстраду его партитуры еще съ невысохшими чернилами). Только этимъ нетерпѣніемъ можно объяснить ту безтактность, съ какою Чайковскій предложилъ дирекціи театровъ—принять его оперу къ постановкѣ помимо конкурса (не разобравъ сгоряча, что, имѣя право распоряжаться своею музыкою помимо всякихъ конкурсовъ, онъ не имѣлъ права распоряжаться текстомъ оперы ранѣе объявленія результатовъ конкурса, такъ какъ текстъ-то былъ избранъ И. Р. М. О-вомъ именно для прославленія какого-либо премированнаго на конкурсѣ композитора). Такой образъ дѣйствій Чайковскаго, несомнѣнно, давалъ ясно понять конкурсному комитету (въ составъ котораго входилъ и членъ дирекціи театровъ, капельмейстеръ Э. Ф. Направникъ), что въ числѣ конкуррирующихъ оперъ есть одна, лично имъ, Чайковскимъ, написанная. Оправдать Чайковскаго можно лишь артистическимъ нетерпѣніемъ, да указаніемъ на то, что имя автора анонимной партитуры (подъ девизомъ „Ars longa, vita brevis", избраннымъ Чайковскимъ) маломальски опытному музыканту пришло бы само на умъ послѣ нѣсколькихъ страницъ музыки, запечатлѣнной характернымъ, вполнѣ оригинальнымъ стилемъ, одному Чайковскому свойственнымъ. Неудивительно поэтому, что на одномъ засѣданіи конкурснаго комитета, великій князь Константинъ Николаевичъ съ улыбкою назвалъ авторство Чайковскаго „секретомъ полишинеля" (secret de la comédie).

Петръ Ильичъ, конечно, неосторожно и нетактично приподнялъ маску анонимности, обязательную для участниковъ въ музыкальномъ конкурсѣ (а передъ однимъ изъ членовъ комитета, Римскимъ-Корсаковымъ, прямо-таки снялъ эту маску, какъ видно изъ приводимаго письма), но впослѣдствіи оказалось, что всѣ опасенія Чайковскаго провалиться на конкурсѣ были совершенно неосновательны. Вотъ что писалъ Чайковскому Римскій-Корсаковъ, въ октябрѣ 1875 г., о положеніи дѣлъ въ конкурсномъ комитетѣ (см. „Жизнь", I, 475):

„Опера ваша, я не сомнѣваюсь ни на минуту, возьметъ премію. Скажу два слова о другихъ; это вамъ будетъ небезъинтересно. По моему, эти оперы представляютъ доказательство печальнаго положенія музыки у насъ. Осмѣлился ли бы кто-нибудь въ Германіи представить подобное безграмотное маранье, въ родѣ оперы подъ девизомъ „попытка не пытка", а также оперы съ девизомъ: „Господи, вывези только!" Чортъ знаетъ, какая дрянь! И не по одному только нищен-

ству фантазіи, а просто по совершенной неумѣлости, смѣшанной съ претензіями. Прослушавъ подобную штуку, кромѣ необыкновенной нравственной и слуховой усталости, почувствуешь, что „Ермакъ“ [1]), котораго всѣ ругаютъ, безконечно выше, а также, что за подобное сочиненіе на экзаменѣ въ консерваторіи слѣдуетъ ставить ноль. Я нисколько не преувеличиваю въ своемъ отзывѣ. Опера съ девизомъ „Кузнецъ Вакула“, которую я теперь просматриваю—тоже какое-то печальное сочинительство, съ мелодіей „По улицѣ мостовой“, изложенной въ терціяхъ. Одна опера съ девизомъ „Малороссія“ носитъ признаки положительнаго таланта и гармонической порядочности, но, притомъ, до такой степени наивна по фактурѣ, что совершенно невозможна на сценѣ. Не будь вашей оперы, ни одна недостойна была бы даже понюхать преміи или постановки на сценѣ, по мнѣнію моему!“

Въ составъ комитета, разсматривавшаго оперы, представленныя на премію, вошли: въ качествѣ предсѣдателя—великій князь Константинъ Николаевичъ, а въ качествѣ членовъ—А. А. Кирѣевъ, М. П. Азанчевскій, Н. Г. Рубинштейнъ, Ѳ. М. Толстой (Ростиславъ), Н. А. Римскій-Корсаковъ, Э. Ф. Направникъ, Г. А. Ларошъ, К. Ю. Давыдовъ и Н. И. Заремба. Партитура каждой конкурсной оперы обошла поочередно всѣхъ членовъ комитета, до окончательнаго засѣданія. На этомъ послѣднемъ засѣданіи, въ концѣ октября 1875 г., обѣ преміи великой княгини Елены Павловны, въ 1.000 руб. и 500 руб., были присуждены Чайковскому единогласно, о чемъ композиторъ и былъ увѣдомленъ рескриптомъ великаго князя Константина Николаевича.

Клавираусцугъ „Кузнецъ Вакула“ былъ изданъ П. Юргенсономъ въ Москвѣ, въ концѣ апрѣля 1876 г., а уже 16 мая началъ появляться въ „Музыкальномъ Свѣтѣ рядъ статей г. Галлера, тактъ за тактомъ разбиравшаго оперу и произносившаго очень суровый приговоръ всему произведенію. По словамъ М. Чайковскаго (I, 486), несмотря на явнопристрастное отношеніе къ Петру Ильичу автора статей, близкаго пріятеля одного изъ конкуррентовъ на премію, Чайковскій былъ задѣтъ за живое и съ тѣхъ поръ настоялъ на томъ, чтобы ни одна изъ его оперъ не была издана до перваго представленія (исключеніе было впослѣдствіи сдѣлано для „Евгенія Онѣгина“, на постановку котораго Чайковскій не разсчитывалъ). Наоборотъ, появленіе клавираусцуга новой оперы вызвало одобрительные отзывы московскихъ друзей Чайковскаго, до того времени относившихся къ „Кузнецу Вакулѣ“ съ недовѣріемъ. Вотъ что пишетъ по этому поводу Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 91): „Мы всѣ, конечно, очень интересовались новою оперою, и польщенный

1) Опера Сантиса; см. ниже.

этимъ композиторъ рѣшился намъ сыграть ее [1]) всю, чего съ прежними операми не дѣлалъ. Нѣсколько ближайшихъ консерваторскихъ друзей собрались у Н. Г. Рубинштейна въ квартирѣ; среди насъ былъ и юный С. И. Танѣевъ, вѣроятно, только что окончившій, а пожалуй даже оканчивавшій еще курсъ въ консерваторіи. Петръ Ильичъ усѣлся за фортепьяно и началъ играть, но, при его конфузливости, даже немногочисленная аудиторія друзей его смущала, и онъ игралъ довольно плохо—то есть не то, чтобы фальшиво или съ запинками, но отъ смущенія онъ началъ, какъ съ нимъ часто бывало, съ преувеличенною старательностію выдѣлывать различныя второстепенныя фигуры аккомпанимента, а главное содержаніе почти упускалъ изъ вида, вслѣдствіе чего впечатлѣніе получилось совсѣмъ неясное. Слушатели почти все время молчали; композиторъ, чувствуя, что выходитъ что-то не совсѣмъ ладное, смущался еще болѣе и окончилъ, совсѣмъ разогорченный сдержанною холодностію отзывовъ и замѣтнымъ стараніемъ какъ бы утѣшить его въ неудачѣ. Въ утѣшеніяхъ онъ, конечно, не нуждался, ибо ожидалъ совсѣмъ иного. Мы всѣ были разочарованы въ нашихъ ожиданіяхъ, потому что, за исключеніемъ нѣкоторыхъ мѣстъ, опера произвела на насъ впечатлѣніе неблагопріятное. Впослѣдствіи, уже имѣя печатныя ноты въ рукахъ, мы убѣдились, что въ данномъ случаѣ исполнитель погубилъ композитора, ибо „Кузнецъ Вакула" принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній Петра Ильича." [2]).

Въ концѣ октября 1876 г. Петръ Ильичъ пріѣхалъ въ Петербургъ, для присутствованія при постановкѣ „Кузнеца Вакулы". Задолго до 24 ноября, дня перваго представленія „Вакулы", всѣ билеты были проданы. По описанію хроникера „Journal de St. Petersbourg", видъ с.-петербургскаго маріинскаго театра представлялъ внушительное зрѣлище. „Зала была переполнена и публика очень оживлена. Среди всѣхъ выдѣлялся Антонъ Рубинштейнъ. Присутствіе Николая Рубинштейна, пріѣхавшаго для этого вечера изъ Москвы, тоже очень было замѣчено. Вообще чувствовалось что-то торжественное въ этомъ первомъ представленіи и настроеніе публики даже въ началѣ спектакля ясно показывало, что она сочувственно относится къ новой оперѣ." Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Вакула—г. Комиссаржевскій, Чубъ—г. Матчинскій, Панъ-Голова — г. Петровъ (извѣстный О. А. Петровъ), Бѣсъ—г. Мельниковъ, Панасъ—г. Васильевъ 2-й, Солоха — г-жа Бичурина, Оксана — г-жа Раабъ, Школьный учитель—г. Энде (Н. фонъ-Дервизъ), Свѣтлѣйшій—г. Стравинскій и Дежурный—г. Дюжиковъ.

---

1) По рукописи; было это вѣроятно въ концѣ 1875 г., уже послѣ присужденія преміи. (В. Ч.).

2) Это напоминаетъ анекдотъ о Шиллерѣ, который своимъ дурнымъ чтеніемъ далъ самое превратное понятіе о своемъ „Фіеско" антрепренеру Мейеру, въ Маннгеймѣ. (В. Ч.).

Объ исполненіи „Вакулы“ М. Чайковскій (I, 508) пишетъ слѣдующее:

„Исполненіе, въ общемъ, было чрезвычайно тщательное и добросовѣстное. Всѣ артисты дали, что могли, и не по ихъ винѣ, нѣкоторыя роли, между прочимъ двѣ главныя, Вакулы и Оксаны, не были въ полномъ соотвѣтствіи съ природными данными исполнителей. Изящный Комиссаржевскій былъ слишкомъ джентльмэномъ для простецкой фигуры кузнеца; г-жа Раабъ, иностранка по происхожденію, слишкомъ салонна для крестьянки; высокодаровитый Мельниковъ слишкомъ грузенъ и мощенъ для юркаго Бѣса. Хороша, какъ по внѣшности, такъ и по добродушной непринужденности, веселью и голосовымъ качествамъ, была Солоха-Бичурина, и прямо превосходенъ Энде въ маленькой роли Школьнаго учителя. Было настоящимъ откровеніемъ для публики узнать комическій талантъ такой высокой пробы въ пѣвцѣ, до тѣхъ поръ, въ обыкновенныхъ теноровыхъ партіяхъ, ничѣмъ не выдѣлявшемся.“ — Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 93) о постановкѣ оперы замѣчаетъ: „Постановка была сдѣлана роскошная, но, къ сожалѣнію Петра Ильича, между первой и второй картиной перваго акта, не сдѣлали, во избѣжаніе лишняго расхода, снѣжной бури, закрывающей всю сцену; въ это время должна была, по его предположенію, дѣлаться перемѣна декораціи. Вмѣсто того предпочли просто опустить занавѣсъ, а оркестръ продолжалъ доигрывать картину бури до поднятія занавѣса для второй картины.“

Успѣхъ оперы, однако, не соотвѣтствовалъ ожиданіямъ. Н. Кашкинъ пишетъ по этому поводу: „Во внѣшнихъ признакахъ успѣха недостатка не было: много аплодировали, вызывали исполнителей и композитора много разъ, но я, присутствуя на первомъ представленіи, не вынесъ впечатлѣнія настоящаго, полнаго успѣха; такого же мнѣнія держался, кажется, и самъ Чайковскій, бывшій очень чуткимъ въ этомъ отношеніи.... Многіе ждали услышать легкую, простенькую, комическую оперу, вродѣ итальянскихъ или французскихъ, а „Кузнецъ Вакула“ оказался сложнѣе и богаче музыкою, нежели очень многія изъ большихъ оперъ; ждали также мелодій въ характерѣ романсовъ вродѣ „віютъ витры“, а услышали, вмѣсто того, здоровые, коренастые напѣвы, дѣйствительно, въ народномъ духѣ, потому что „віютъ витры“ настолько же можетъ служить образцомъ малороссійской народной пѣсни, насколько „чѣмъ тебя я огорчила“ можетъ служить тѣмъ же по отношенію къ великорусской.“ М. Чайковскій (I, 508) пишетъ почти то же: „Увертюра вызвала аплодисменты. Первая сцена Солохи и Бѣса—тоже. Но на этомъ предрасположеніе публики восторженно отнестись къ оперѣ какъ бы исчерпалось. Все послѣдующее до „гопака“ шло почти безъ всякихъ выраженій удовольствія. Опера, ви-

димо, не нравилась. Помню я, какъ во время антрактовъ, во время посѣщенія мною ложъ знакомыхъ, большею частью очень расположенныхъ къ Петру Ильичу—едва я входилъ,—оживленный до того разговоръ прерывался; старались заговорить со мной о постороннихъ вещахъ или утѣшать обѣщаніемъ дальнѣйшаго успѣха. Одинъ мой пріятель оказался, однако, менѣе деликатенъ, чѣмъ прочіе, и, при встрѣчѣ въ корридорѣ, сказалъ: „а вѣдь Петръ Ильичъ меня обманулъ—ей Богу, обманулъ: я думалъ веселиться буду, а вмѣсто того невыносимо скучаю!". — Это простодушное обращеніе какъ нельзя лучше обрисовало настроеніе массы. Она именно пришла, ожидая: въ лучшихъ своихъ представителяхъ—блеска, юмора и веселья „Севильскаго цырюльника" и „Чернаго домино", въ болѣе зауряднихъ—доступности „Москаля-чарывника" или „Запорожца за Дунаемъ" Артемовскаго."

Въ итогѣ, „Кузнецъ Вакула", исполненный до 1881 г. 17 разъ, имѣлъ успѣхъ средній, не выше успѣха „Опричника"... При послѣдующей передѣлкѣ „Кузнеца Вакулы" въ „Черевички", Чайковскій нѣсколько дополнилъ и исправилъ прежнюю свою партитуру [1]).

Въ „Черевичкахъ" Чайковскій дѣлаетъ любопытный шагъ въ сторону мелодическаго речитатива отъ широкихъ музыкальныхъ формъ „Опричника", а также въ сторону вагнеровскаго лейтмотива и вагнеровской тематической разработки въ оркестровомъ аккомпаниментѣ. Нельзя сказать, чтобы эта манера соотвѣтствовала интимнымъ особенностямъ лирическо-музыкальнаго дарованія Чайковскаго. Вагнеръ искупаетъ разнообразною тематическою работою оркестра недостатокъ вокальнаго интереса въ партіяхъ, которыя онъ дѣлаетъ интересными съ декламаціонной стороны, заботясь о строжайшей правильности акцентовъ и о совпаденіи музыкальныхъ ударенiй съ удареніями логическими. Чайковскій — мелодистъ прежде всего и слишкомъ заботится о красивой мелодіи, чтобы обращать вниманіе на тонкости декламаціи и, увлекаемый лирическимъ порывомъ, сплошь и рядомъ забываетъ о своихъ „лейтмотивахъ". Формы мелодическаго речитатива и мелкаго аріозо à la Кюи ему не по душѣ; строго-логическая комбинація „лейтмотивовъ" не по сердцу—вагнеровская манера требуетъ слишкомъ ужъ много разсудочности при рѣшеніи вопросовъ, на какое сценическое положеніе или на какой сценическій характеръ надо намекнуть въ данный моментъ тѣмъ или инымъ лейтмотивомъ? Въ результатѣ, вокальный интересъ „Черевичекъ" значительно менѣе интереса „Опричника", но за то въ оркестровой разработкѣ сдѣланъ крупный шагъ впередъ. Вообще, симфоническая сторона оперы разработана превосходно—увертюра, сцена мя-

1) Объ этомъ я буду говорить еще разъ.

тели (съ хоромъ духовъ) въ 1-омъ актѣ, весьма стильный менуэтъ послѣдняго акта и пляски „русская“ и „запорожцевъ“. Слѣдующіе по интересу за этими нумерами—хоровые. Перломъ всей оперы являются хоры „колядованія“, во второй картинѣ 2 акта: „Выросла у тына“ и „Добрый вечеръ“ на темы малорусскихъ пѣсенъ, превосходно гармонизованные. Вся поэзія гоголевской свѣтлой, морозной „ночи передъ Рождествомъ“, съ крупными небесными звѣздами, теплящимися кротко и ласково, съ хрустальными звѣздами на снѣжномъ полѣ, нашла въ этой сценѣ законченное и вдохновенное выраженіе; томительными звуками валторнъ и тихою пѣснью въ отдаленіи „Выросла у тына“ начинается эта сцена, прерывается лирическимъ эпизодомъ стариковъ и старухъ на завалинахъ: „Тихая ноченька, дай добрымъ здоровьица“ и комическимъ fortissimo мужского хора: „Гей вы, сивые усы, не жалѣйте колбасы!“— и оканчивается великолѣпнымъ, торжественнымъ tutti: „Выросла у тына“; строеніе періодовъ изъ нечетнаго числа тактовъ и употребленіе подлинныхъ малороссійскихъ мелодій придаютъ этой сценѣ народный колоритъ. Этотъ главнѣйшій моментъ оперы въ совершенствѣ удался Чайковскому,—а спрашивается, можетъ ли быть удачною опера на сюжетъ гоголевской „ночи передъ Рождествомъ“ безъ самой этой „ночи“?—и не превосходитъ ли уже этимъ однимъ нумеромъ „Кузнецъ Вакула“ Чайковскаго оперу „Ночь передъ Рождествомъ“ Римскаго-Корсакова, гдѣ аналогичная сцена отличается одною лишь этнографическою колоритностью?.... Не менѣе выразительны и послѣдующія сцены—отчаянія Вакулы, кокетливой пѣсенки Оксаны: „Черевички-невелички“, а въ особенности—фантастическая картина обледенѣлыхъ русалокъ у проруби (оригинальный поэтическій образъ, созданный Я. Полонскимъ!), съ ихъ жалобнымъ, монотоннымъ пѣніемъ: „Ахъ, холодно намъ, холоднешенько“ и съ характернымъ ропотомъ грубаго лѣшаго (басъ): „Что вы воете? Что вы лѣшаго безпокоите?“... Вся эта часть оперы—шедевръ — музыкально-драматической красоты и выразительности!

Вообще, романтическія и фантастическія стороны либретто разработаны въ музыкѣ „Черевичекъ“ безукоризненно. Много красоты и въ лирическихъ эпизодахъ, изъ которыхъ лучшимъ я считаю аріозо Вакулы: „Что мнѣ отецъ, что мнѣ мать?—ты для меня отецъ и мать!“ Въ этомъ аріозо звенятъ ноты растерзаннаго à la Манфредъ страстнаго романтизма, не совсѣмъ умѣстнаго въ устахъ деревенскаго кузнеца,—но что это за прелесть! (да и къ тому же, „чужая душа потемки“: можетъ быть, и у деревенскихъ кузнецовъ иногда, въ глубинѣ сердца, звучатъ манфредовскіе вопли?).... Слѣдуетъ, однако, признать, что простонародный комизмъ гоголевской повѣсти въ „Черевичкахъ“ переданъ уже не столь удачно (какъ мы

увидимъ, Римскій-Корсаковъ, съ этой стороны, имѣетъ нѣкоторыя преимущества передъ Чайковскимъ, а именно: въ „Ночи передъ Рождествомъ"). Впрочемъ, кое что и по части комизма въ „Черевичкахъ" Чайковскаго замѣчательно, - напримѣръ, пѣсня школьнаго учителя (по Гоголю, дьячка) 2 акта, написанная въ средневѣково-церковномъ ладѣ ре-мажоръ дорійскомъ, но въ опереточно-бойкихъ ритмахъ; влюбленный бурсакъ, съ его тяжеловѣснымъ кокетствомъ—весь какъ на ладони въ этой музыкѣ. Нельзя сказать, чтобы опера Чайковскаго была особенно народна въ малорусскомъ смыслѣ („Риздвяна нічь" Лысенка въ этомъ отношеніи превосходитъ оперы Чайковскаго и Корсакова); напримѣръ, въ аріи Оксаны, во 2-й картинѣ перваго акта „Черевичекъ", характеру Оксаны придана извѣстная великосвѣтская изящная меланхолія, свойственная лирику-Чайковскому, едва ли умѣстная въ примѣненіи къ типу жизнерадостной деревенской красавицы. Добровольно стѣсняя себя мелкими формами мелодическаго речитатива и крошечнаго аріозо въ теченіе всей оперы, Чайковскій весь четвертый актъ пишетъ въ болѣе ему свойственныхъ широкихъ мелодическихъ формахъ (дуэтъ Оксаны и Солохи) и широко разработаннымъ хоровымъ финаломъ (хоръ кобзарей) эффектно завершаетъ свою оперу.... Будучи, въ общемъ, менѣе доступною для театральной массы, чѣмъ „Опричникъ", опера „Черевички" изобилуетъ интимными деталями музыкальныхъ эффектовъ чисто-индивидуальнаго свойства; въ „Опричникѣ" иногда слышны отголоски чужихъ вліяній, а „Черевички"—первая опера, въ которой Чайковскій пишетъ сплошь своимъ собственнымъ стилемъ.

По поводу перваго представленія „Вакулы", пресса отнеслась къ Чайковскому ровнѣе, чѣмъ нѣкогда къ нему же, какъ композитору „Опричника". Ларошъ и Кюи сошлись на этотъ разъ въ указаніи слишкомъ сильнаго перевѣса оркестра надъ голосами. Бранился преимущественно одинъ М. М. Ивановъ, въ „Новомъ Времени".

Къ своему „Вакулѣ" Чайковскій всегда относился съ большою любовью и 12 октября 1879 г. писалъ (II, 326): „Отлично сознавая недостатки „Вакулы", какъ оперы, я всетаки ставлю его въ первомъ ряду между своими вещами. Я писалъ эту музыку съ любовью, съ наслажденіемъ—такъ же, какъ „Онѣгина", 4-ю симфонію и 2-й квартетъ." Неудивительно, что въ ноябрѣ 1884 г. онъ рѣшилъ приступить къ небольшимъ передѣлкамъ въ этой оперѣ и 20 февраля 1885 г. писалъ (III, 27): „Написалъ совершенно новыя сцены; все, что было худо, выбросилъ, что хорошо—оставилъ; облегчилъ массивность и тяжеловѣсность гармоній,—однимъ словомъ, сдѣлалъ все что нужно, чтобы извлечь оперу изъ забвенія, коего, право, она не заслуживала. 14 марта 1885 г. онъ писалъ: „Я привожу въ порядокъ партитуру передѣланнаго „Вакулы"; инстру-

ментую новые нумера и исправляю старые. Думаю, что черезъ нѣсколько недѣль все будетъ готово. Опера будетъ называться „Черевички". Я мѣняю названіе потому, что существуютъ другіе „Вакулы"; напримѣръ, Соловьева, Щуровскаго и др.." 12 сентября 1885 г. передѣлки были закончены (начаты со второй половины февраля 1885 г.); новыми нумерами были: 1) дуэтъ Вакулы и Оксаны—и заключительная сцена 2-й картины перваго акта, 2) пѣсенка Школьнаго учителя, 3) квинтетъ въ 1-й картинѣ второго акта и 4) куплеты Свѣтлѣйшаго, въ 3-мъ актѣ.

Въ этомъ обновленномъ видѣ „Черевички" впервые шли въ Москвѣ, на сценѣ Большого театра, 19 января 1886 г. Это представленіе имѣло большое значеніе въ послѣдующей жизни композитора, какъ безусловно-удачная проба его дирижерскаго дарованія (къ которому самъ композиторъ относился въ юности своей съ большимъ недовѣріемъ—см. выше, о танцахъ изъ „Воеводы"). Огромный успѣхъ московскаго представленія могъ вполнѣ вознаградить Чайковскаго за средній успѣхъ этой же оперы въ С.-Петербургѣ, въ 1876 г. Распредѣленіе партій было слѣдующее: Вакула—г. Усатовъ, Бѣсъ—г. Корсовъ, Панъ-Голова—г. Стрѣлецкій, Школьный учитель—г. Додоновъ, Чубъ—г. Матчинскій, Свѣтлѣйшій—г. Хохловъ, Церемоніймейстеръ — г. Василевскій, Оксана—г-жа Климентова, Солоха—г-жа Святловская. Обстановка и костюмы были заказаны еще при директорствѣ въ московскихъ театрахъ И. А. Всеволожскаго и потому были безукоризненны. Публика встрѣчала автора-дирижера восторженно. Подношенія всякаго рода отъ разныхъ музыкальныхъ учрежденій и отъ артистовъ свидѣтельствовали, правда, больше о томъ, что чествуется вообще композиторъ-Чайковскій, а не авторъ „Черевичекъ" и новый капельмейстеръ, — но и самая опера имѣла большой успѣхъ; повторены были четыре нумера: куплеты Школьнаго учителя, куплеты Свѣтлѣйшаго, дуэтъ Солохи и Оксаны и хоръ парубковъ. Вотъ что пишетъ самъ Чайковскій объ исполненіи, въ письмѣ къ оперной артисткѣ Э. К. Павловской, отъ 20 января 1887 г. (на слѣдующій день послѣ представленія): „Не въ состояніи изобразить вамъ всѣхъ претерпѣнныхъ мною нравственныхъ страданій въ теченіе дня (до вечера). Однако, ни живъ, ни мертвъ, я появился въ театрѣ въ назначенный часъ. Меня ввелъ въ оркестръ Альтани, тотчасъ же взвился занавѣсъ и началось поднесеніе вѣнковъ отъ оркестра, отъ хоровъ и т. д. при громѣ рукоплесканій. Во время этой процедуры я нѣсколько оправился, началъ увертюру хорошо и къ концу ея уже совершенно увѣренно. Увертюрѣ сильно апплодировали. Первое дѣйствіе прошло благополучно, хотя хуже гораздо, чѣмъ на генеральной репетиціи. Послѣ 1-го дѣйствія опять подносили вѣнки, въ томъ числѣ вашъ (за который несчетно

благодарю васъ). Много разъ вызывали артистовъ и меня. Тутъ ужъ я совершенно успокоился и остальную часть оперы дирижировалъ совершенно покойно. Въ первой картинѣ 2-го дѣйствія публика много смѣялась. Между картинами этого дѣйствія я нѣсколько разъ вставалъ и кланялся. 3-е дѣйствіе, какъ мнѣ показалось, понравилось менѣе 2-го, но всетаки апплодировали, кое-что повторили и вызывали меня и артистовъ много разъ. Послѣ конца вызывали горячо и много....

Большое несчастье, что, по болѣзни Крутиковой, Солоху пѣла Святловская. Эта роль совсѣмъ къ ней не идетъ, тогда какъ Крутикова превосходна. Климентова (Оксана) была бы совсѣмъ хороша, если-бъ чуточку не переиграла; но все же она очень понравилась. Усатовъ (Вакула) былъ вполнѣ превосходенъ. Корсовъ роль Бѣса провелъ чрезвычайно тонко, умно и мѣстами отъ его игры я былъ въ восторгѣ. Хохловъ (Свѣтлѣйшій) ослѣпилъ публику своей красотой и костюмомъ; пѣлъ чудесно. Про хоры и оркестръ и говорить нечего. Нѣкоторыя изъ маленькихъ ролей тоже удались очень. Въ общемъ, я совершенно доволенъ артистами и публикою.... Послѣ представленія былъ большой ужинъ, съ обычными спичами и т. д. Чаевъ прочелъ въ мою честь превосходные стихи [1]). Усталъ я невѣроятно, но усталость эта была скорѣе пріятна."

Московскіе газетные отзывы были на этотъ разъ сплошь доброжелательно-сочувственны, не исключая и „Современныхъ Извѣстій", гдѣ г. Кругликовъ, сторонникъ принциповъ „новой русской оперной школы", случалось, пощипывалъ другія произведенія Петра Ильича съ „кюивскою взбѣлененностью".

Музыка „Черевичекъ" слишкомъ сложна, а постановка слишкомъ трудна для того, чтобы опера немедленно послѣ того пошла бы по провинціи, но слова П. Чайковскаго въ письмѣ къ П. Юргенсону отъ 2 іюля 1890 г. („Жизнь", III, 379): „Въ судьбу „Черевичекъ", какъ репертуарной оперы, я безусловно вѣрую"—понемногу оправдываются къ началу 20-го вѣка: опера медленно, но прочно вкореняется въ репертуаръ столичныхъ и провинціальныхъ оперныхъ сценъ.

Послѣ „Кузнеца Вакулы", Чайковскій принялся за „Евгенія Онѣгина" (отъ Гоголя къ Пушкину,—модуляція въ родственныхъ тональностяхъ!). Впервые композиторъ заговорилъ объ этомъ сюжетѣ въ письмѣ къ М. Чайковскому отъ 18 мая 1877 г. (I, 533), въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „На прошлой недѣлѣ я былъ какъ-то у Лавровской (контральтистки). Разговоръ зашелъ о сюжетахъ для оперъ. Х. моллъ невообразимую чепуху и предлагалъ самые невообразимые сюжеты. Лизавета Андреевна молчала и добродушно улыбалась, когда

1) „Гусаръ"—стихотвореніе Н. Чаева, напечатанное въ „Жизни", III, 155.

вдругъ сказала: „А что бы взять „Евгенія Онѣгина“?“ - Мысль эта показалась мнѣ дикой и я ничего не отвѣчалъ. Потомъ, обѣдая въ трактирѣ одинъ, я вспомнилъ объ „Онѣгинѣ“, задумался, потомъ началъ находить мысль Лавровской возможною, потомъ увлекся, и къ концу обѣда рѣшился. Тотчасъ побѣжалъ отыскивать сочиненія Пушкина. Съ трудомъ нашелъ, отправился домой, съ восторгомъ прочелъ и провелъ совершенно безсонную ночь, результатомъ которой былъ сценаріумъ прелестной оперы съ текстомъ Пушкина. На другой день съѣздилъ къ Шиловскому и теперь онъ, на всѣхъ порахъ, обдѣлываетъ мой сценаріумъ [1])“.... И, разсказавъ сценаріумъ, весьма близкій къ тому, на который была написана опера въ окончательномъ ея видѣ (разница въ сценѣ бала послѣдняго акта: сначала проектировалась сцена встрѣчи Тани съ старымъ генераломъ, который влюбляется въ Таню, впослѣдствіи замѣненная сценою встрѣчи уже замужней Татьяны, на балу у посланника, съ Онѣгинымъ), Чайковскій, въ томъ же письмѣ, восклицаетъ: „Ты не повѣришь, до чего я ярюсь на этотъ сюжетъ! Какъ я радъ избавиться отъ эфіопскихъ принцессъ, фараоновъ [2]), отравленій, всякаго рода ходульностей!... Какая бездна поэзіи въ „Онѣгинѣ“! Я не заблуждаюсь, я знаю очень хорошо, что сценическихъ эффектовъ и движеній будетъ мало въ этой оперѣ, но общая поэтичность, человѣчность, простота сюжета, въ соединеніи съ геніальнымъ текстомъ, замѣняютъ съ лихвой всѣ недостатки.“ 30 августа 1877 г. композиторъ писалъ („Жизнь“, II, 27) своей меценаткѣ Н. Ф. Меккъ [3]): „Вы спрашиваете про „Евгенія Онѣгина“. Опера подвинулась здѣсь очень немного, однако-жъ я инструментовалъ первую картину 1-го дѣйствія. Теперь, когда первый пылъ прошелъ и я могу уже объективнѣе отнестись къ этому сочиненію, мнѣ кажется, что оно осуждено на неуспѣхъ и невниманіе массы публики. Содержаніе очень безхитростно; сценическихъ эффектовъ никакихъ; музыка, лишенная блеска и трескучей эффектности. Но мнѣ кажется, что нѣкоторые избранные, слушая эту музыку, быть можетъ, будутъ затронуты тѣми ощущеніями, которыя волновали меня, когда я писалъ ее. Я не хочу сказать этимъ, что моя музыка такъ хороша, что она недоступна для презрѣнной толпы. Я, вообще, не понимаю, чтобы можно было преднамѣренно писать для толпы или для избранниковъ: по моему, нужно писать, повинуясь своему непосредственному влече-

1) По „Воспоминаніямъ“ Кашкина (стр. 108), Чайковскій два вечера подрядъ вмѣстѣ съ нимъ, Кашкинымъ, „выкраивали“ сценарій, по которому работалъ артистъ Малаго театра К. С. Шиловскій (по сценѣ -- Лошивскій); Шиловскій же написалъ и французскій текстъ куплетовъ Трике, въ оперѣ „Евгеній Онѣгинъ“.

2) Намекъ на „Аиду“ Верди.

3) Отношенія съ которой, романтически-фантастическія, начались съ конца 1876 г.; Чайковскій ни разу не говорилъ съ г-жею Меккъ втеченіе всей своей жизни, но велъ очень подробную съ нею корреспонденцію. Безъ ея періодической денежной субсидіи, композиторъ никогда не могъ бы имѣть досуга, необходимаго для его большихъ музыкальныхъ произведеній.

нію, нисколько не думая угодить той или другой части человѣчества. Я и писалъ „Онѣгина“, не задаваясь никакими посторонними цѣлями. Но вышло такъ, что „Онѣгинъ“ на театрѣ не будетъ интересенъ; поэтому тѣ, для которыхъ первое условіе въ оперѣ—сценическое движеніе, не будутъ удовлетворены ею. Тѣ же, которые способны искать въ оперѣ музыкальнаго воспроизведенія далекихъ отъ трагичности, отъ театральности, обыденныхъ, простыхъ, общечеловѣческихъ чувствованій, могутъ (я надѣюсь!) остаться довольными моей оперой. Словомъ, она написана искренно и на эту искренность я возлагаю всѣ мои надежды.“

Опера писалась подъ вліяніемъ тяжелаго психологическаго процесса, переживавшагося въ это время Чайковскимъ. Біографы еще не выяснили сущности этого процесса, и донынѣ неизвѣстно, отъ чего именно страдалъ въ это время Чайковскій: отъ неудачной ли женитьбы, послѣдовавшей лѣтомъ 1877 г. [1]), отъ уколовъ ли самолюбія (меценатство даже со стороны благороднѣйшаго существа, какимъ была Н. Ф. Меккъ, невыносимо тяжело для всякой независимой артистической души), или отъ какихъ-либо еще причинъ; во всякомъ случаѣ, страдалъ онъ нестерпимо. Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 111) пишетъ: „Мои опасенія были едва ли не самыя худшія; я успѣлъ уже оцѣнить нѣжную впечатлительность души Петра Ильича, его строгость къ себѣ, и я никому не осмѣливался даже сказать, чего я боюсь. А боялся я самоубійства. Впослѣдствіи оказалось, что мысль о самоубійствѣ явилась у Петра Ильича еще въ Москвѣ (до отъѣзда, въ концѣ сентября 1877 г., заграницу). Ему казалось, что смерть остается ему единственнымъ выходомъ, но въ то же время мысли о родныхъ, о томъ, какъ бы ихъ поразило его открытое самоубійство, заставляли его искать смерти какъ будто случайной. Позднѣе онъ разсказывалъ мнѣ, что во время холодныхъ сентябрскихъ ночей (1877 г.), когда начались уже заморозки, онъ, пользуясь темнотой, заходилъ у Каменнаго моста, одѣтый, въ рѣку почти до пояса и оставался въ водѣ, пока у него хватало твердости выносить ломоту отъ холода воды; но, вѣроятно, крайне возбужденное состояніе предохранило его отъ смертельной простуды, и потому его попытка осталась совсѣмъ безъ результата для здоровья.“ Такъ какъ внезапный отъѣздъ, 24 сентября 1877 г., Петра Ильича заграницу былъ вмѣстѣ съ тѣмъ началомъ его разлуки съ женою (см. „Жизнь П. И. Чайковскаго“, II, 30)—разлуки на всю жизнь,—то и надо полагать, что вы-

---

1) На Антонинѣ Ивановнѣ Милюковой. Я лично склоненъ видѣть въ несчастномъ этомъ бракѣ нарушеніе Чайковскимъ философскаго завѣта: „познай самого себя“. Пушкинъ пишетъ о бракѣ: „Я женюсь вмѣсто „я“ принужденъ буду думать „мы“.“ Не всякому смертному суждено безболѣзненно переживать внутреннюю революцію своею „я“, превращающагося въ „мы“; многіе изнемогаютъ въ этой борьбѣ; изнемогъ и Чайковскій, который долженъ былъ бы заблаговременно взвѣсить свои силы, но этого не сдѣлалъ. (В. Ч.).

шеназванный „психозъ“ стоитъ въ причинной связи именно съ несчастнымъ бракомъ Чайковскаго [1]). Я упоминаю о всемъ этомъ лишь съ цѣлью указать на наличность біографическихъ причинъ къ тому чисто-музыкальному слѣдствію, что, начиная съ „Евгенія Онѣгина“, музыка Чайковскаго начинаетъ принимать все болѣе и болѣе элегическій складъ. Въ первыхъ числахъ декабря 1877 г., въ письмѣ изъ Вѣны, Чайковскій писалъ Н. Кашкину (см. „Воспоминанія“, стр. 113): „Плоть моя довольно благополучна. Подобно Горбуновской старухѣ, у меня „гдѣ болитъ, гдѣ подживаетъ“, но, въ результатѣ, я все тотъ же здоровякъ, какимъ, въ сущности, всегда былъ. Вотъ что касается души, то она получила такую рану, отъ которой, мнѣ кажется, я никогда не оправлюсь. Въ сущности, мнѣ кажется, что я „un homme fini“ (человѣкъ, кончившій свое поприще). Я, конечно, возвращусь 1 сентября 1878 г. въ консерваторію, я буду по прежнему преподавать гармонію, буду испытывать пріятное ощущеніе, чувствуя себя въ близости старыхъ друзей, — но прежняго не вернуть никогда, никогда. Что-то такое во мнѣ надорвалось, крылья подрѣзаны и высоко летать я уже навѣрно не буду.“

Заграницею Чайковскій закончилъ весь первый актъ и 27 октября 1877 г. послалъ его Н. Г. Рубинштейну, съ возгласомъ: „О, какъ я былъ бы радъ, если бы тебѣ эта музыка понравилась!“ (см. „Жизнь“, II, 38) и съ просьбою поставить этотъ актъ на консерваторскомъ спектаклѣ. Вотъ что пишетъ о первомъ впечатлѣніи отъ 1-го акта „Евгенія Онѣгина“ Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 115): „Мы собрались разсматривать новое сочиненіе въ квартирѣ Н. Г. Рубинштейна, противъ церкви Большого Вознесенія; С. И. Танѣевъ игралъ на фортепіано, а мы слѣдили по нотамъ. Впечатлѣніе получилось огромное, какое-то захватывающее духъ, и сидѣвшій нѣсколько поодаль отъ фортепіано въ полутемномъ углу залы самъ хозяинъ квартиры, судья вообще строгій и придирчивый, былъ на этотъ разъ вполнѣ доволенъ. Мы, однако, далеко не все оцѣнили сначала, и С. И. Танѣевъ, завладѣвшій на нѣкоторое время партитурой и старательно изучавшій ее, потомъ указывалъ еще мало замѣченныя мѣста—какъ напримѣръ, превосходный дуэтъ Татьяны съ няней послѣ сцены письма. Во всякомъ случаѣ, восторгъ между нами былъ полный, и кое-кто изъ насъ написалъ объ этомъ автору, которому это доставило большое удовольствіе.“ Тѣмъ не менѣе, „друзья“, предвидя трудности разучиванія и исполненія сложныхъ музыкальныхъ сценъ,

---

1) Біографъ П. И. Чайковскаго М. Чайковскій и самъ П. Чайковскій заявляетъ, что въ печальномъ исходѣ супружеской жизни Антонина Ивановна невиновна. Впослѣдствіи супруга Чайковскаго въ печати указывала на то, что ее разлучали съ мужемъ родные П. И. Чайковскаго (см. „Русскую Музыкальную Газету“ № 26 — 27, 1902 г. этюдъ, Н. Финдейзена: П. И. Чайковскій въ 1877—84 гг.“). Окончательный приговоръ произнесетъ потомство.

отнѣкивались отъ ихъ постановки въ консерваторіи. Чайковскій настаивалъ и писалъ Альбрехту (коллегѣ по консерваторіи), въ концѣ 1877 г., что не отдастъ свою оперу на обыкновенную сцену, гдѣ царствуетъ „эта омерзительная пошлая рутина, которой для моей новой оперы я боюсь больше всего" и заявлялъ: „Для „Онѣгина" мнѣ нужно вотъ что: 1) пѣвцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) пѣвцы, которые, вмѣстѣ съ тѣмъ, будутъ просто, но хорошо играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соотвѣтствующая времени очень строго; костюмы должны быть непремѣнно того времени, въ которое происходитъ дѣйствіе оперы (20-е годы); 4) хоры должны быть не стадомъ овецъ, а людьми, принимающими участіе въ дѣйствіи оперы; 5) капельмейстеръ долженъ быть не машиной, а настоящимъ вождемъ оркестра." Казалось даже, Чайковскій и не предполагалъ возможности исполненія своей оперы на настоящемъ театрѣ; ему положительно хотѣлось, чтобы ее исполняла именно консерваторская молодежь. 16 декабря 1877 г. онъ писалъ г-жѣ фонъ-Меккъ: „Я думалъ о своей оперѣ. Гдѣ я найду Татьяну, ту, которую воображалъ Пушкинъ и которую я пытался иллюстрировать музыкально? Гдѣ будетъ тотъ артистъ, который хоть нѣсколько подойдетъ къ идеалу Онѣгина, этого холоднаго дэнди, до мозга костей проникнутаго свѣтскою бонтонностью? Откуда возьмется Ленскій, 18-ти лѣтній юноша, съ густыми кудрями, съ порывистыми и оригинальными пріемами молодого поэта à la Шиллеръ?... Какъ опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену, съ ея рутиной, съ ея безтолковыми традиціями, съ ея ветеранами и ветераншами, которые безъ всякаго стыда берутся, подобно А. К. и tutti quanti, за роли шестнадцатилѣтнихъ дѣвушекъ и безбородыхъ юношей!"... Но нетерпѣливому композитору, который „таялъ и трепеталъ отъ невыразимаго наслажденія", когда писалъ музыку „Евгенія Онѣгина" (см. „Жизнь" II, 55), пришлось повременить: консерваторія обѣщала разучить оперу, но лишь исподволь.

3 февраля 1878 г. Петръ Ильичъ писалъ Альбрехту изъ Санъ-Ремо (см. „Воспоминанія" Н. Кашкина, стр. 117): „Вчера я выслалъ на имя Николая Григорьевича (Рубинштейна) остальныя части моей оперы, т. е. 1) микроскопическую интродукцію передъ первымъ актомъ, 2) вторую картину 2-го дѣйствія, 3) третій актъ" (въ срединѣ ноября 1877 г. была кончена и инструментована первая картина 2-го дѣйствія, тогда же и отосланная Н. Рубинштейну). Вотъ главнѣйшія даты созданія оперы: 18 мая 1877 г. былъ написанъ сценаріумъ оперы. 6 іюня была кончена вторая картина 1-го акта (письмо Татьяны); 15 іюня законченъ весь 1-й актъ (въ трехъ картинахъ). Работа возобновлена въ октябрѣ 1877 г. заграни-

цею; 20-го октября окончена инструментовка 1-го акта. Въ срединѣ ноября 1877 г. кончена и инструментована первая картина 2-го акта (сцена Онѣгина и Татьяны). На время Чайковскій былъ отвлеченъ сочиненіемъ 4-й симфоніи (въ f-moll), но, со 2 января 1878 г., въ Санъ-Ремо, опять принялся за „Онѣгина“ и тутъ-то дописалъ всю оперу къ 3 февраля 1878 г. Итакъ, всего на оперу ушло 8—9 мѣсяцевъ труда, считая съ перерывами, а безъ послѣднихъ—не болѣе пяти мѣсяцевъ. Впослѣдствіи Чайковскій уже почти ничего не мѣнялъ въ оперѣ (лишь написалъ экоссезъ, для 1-й картины третьяго акта, въ 1885 г., при постановкѣ оперы на сценѣ с.-петербургскаго試 опернаго театра). Участіе К. С. Шиловскаго (и Н. Кашкина?) въ составленіи либретто ограничилось сценаріумомъ и куплетами Трике; всѣ остальные вставные стихи принадлежатъ самому композитору, довольно удачно справившемуся со своею задачею [1]).

Въ концѣ августа 1878 г. Чайковскій вернулся ненадолго въ московскую консерваторію (вскорѣ снова уѣхалъ заграницу) и настоялъ на разучиваніи „Евгенія Онѣгина“ консерваторскими ученическими силами. Н. Кашкинъ пишетъ („Воспоминанія“, стр. 121): „Исполнители были намѣчены, партіи розданы и стѣны консерваторскихъ классовъ стали оглашаться звуками новой оперы. Наше увлеченіе музыкою „Онѣгина“ начало передаваться учащимся и всѣ принялись за работу съ необычайнымъ рвеніемъ. Въ консерваторіи былъ въ то время обычай—свято соблюдается и до сихъ поръ (1896 г.)—въ день именинъ Н. Г. Рубинштейна, 6 декабря, устраивать, въ видѣ именинного подношенія, или спектакль, или музыкальный вечеръ. На этотъ разъ, на крохотной консерваторской сценѣ вознамѣрились исполнить часть „Евгенія Онѣгина“ ввидѣ подготовки, къ исполненію оперы на сценѣ Малаго театра весною (1879 г.). Альбрехтъ, Губертъ и Самаринъ (артистъ императорскихъ театровъ) были въ этомъ случаѣ главными работниками, и имъ удалось къ 6 декабря (1878 г.) приготовить едва ли не весь первый актъ.“ Чайковскаго на этомъ представленіи не было: онъ жилъ тогда во Флоренціи и работалъ надъ „Орлеанскою дѣвою“.

Первое представленіе всего „Евгенія Онѣгина“ цѣликомъ, силами консерваторской молодежи, состоялось въ Москвѣ 17 марта 1879 г. Вотъ что пишетъ Н. Кашкинъ („Воспоминанія“ стр. 122) о приготовленіяхъ къ этому знаменательному въ исторіи русской оперы дню, когда учащаяся моло-

1) За исключеніемъ нѣкоторыхъ прозаизмовъ. Къ числу ихъ я отношу краткій діалогъ Онѣгина и Татьяны, въ началѣ оперы, о пользѣ чтенія. Онѣгинъ спрашиваетъ- что дѣлаетъ Татьяна въ деревнѣ? Она „читаетъ“, „мечтаетъ“. Тутъ наступаетъ драгоцѣнный, въ своемъ родѣ, моментъ, когда баритонъ, по физіономіи котораго видно, что онъ ничего, кромѣ прейсъ-курантовъ, не читаетъ, съ значительною миною беретъ книжку изъ рукъ Татьяны, снисходительно заглядываетъ въ нее и пошвыриваетъ ею со словами, что-молъ чтеніе даетъ пищу для ума, но вѣдь нельзя всегда читать! (В. Ч.).

дежь выступила передъ публикою въ новой и трудной оперѣ, самой популярной на Руси послѣ Глинкинскихъ оперъ, съ почетною смѣлостью, напоминающею флорентинскихъ любителей конца 16-го вѣка, создававшихъ нѣкогда самую „оперу", какъ новый родъ музыкальнаго искусства:

„Послѣ Рождества (1878 г.) занятія оперою („Евгеній Онѣгинъ") пошли усиленныя и въ половинѣ марта (1879 г.) назначенъ былъ спектакль въ Маломъ (московскомъ) театрѣ, въ которомъ „Евгеній Онѣгинъ" долженъ былъ исполняться весь. Ничѣмъ и никогда въ консерваторіи не интересовались такъ, какъ подготовкой къ этому представленію: пѣвцы, оркестръ, хоръ работали съ полнымъ усердіемъ, а И. В. Самаринъ дѣлалъ просто чудеса относительно сценической выправки участвующихъ. Наконецъ, начались репетиціи на сценѣ Малаго театра и возбуждали чрезвычайный интересъ не въ одной только консерваторіи, — по Москвѣ уже много говорили о новой оперѣ и множество лицъ добивалось позволенія попасть на эти репетиціи, но удалось это сравнительно немногимъ, потому что Н. Г. Рубинштейнъ очень не любилъ присутствія постороннихъ на черновыхъ репетиціяхъ. Чайковскій не на словахъ только, а на самомъ дѣлѣ вполнѣ полагался на своихъ друзей, трудившихся надъ его оперой, и совсѣмъ не спѣшилъ пріѣздомъ въ Москву.

Наступила, наконецъ, послѣдняя репетиція безъ публики (зато набрался, однако, полный партеръ такъ называемыхъ своихъ людей), а композитора все еще не было. Наконецъ, всѣ усѣлись на мѣста, я ушелъ въ кресла амфитеатра, и когда передъ самымъ началомъ въ залѣ наступила полная тьма и только виднѣлись свѣчи у оркестровыхъ пультовъ— я услышалъ, что сзади меня кто-то пробирается и отыскиваетъ свободнаго мѣстечка. По шопоту я узналъ Чайковскаго, окликнулъ его тоже шепотомъ, и потомъ мы такъ звучно расцѣловались, что возбудили въ темной залѣ даже нѣкоторый соблазнъ. Я усадилъ Чайковскаго рядомъ со мной и мы начали слушать оперу. Все шло отлично, а чудная стройность и свѣжая звучность голосовъ молодого многочисленнаго хора производила просто чарующее впечатлѣніе. Въ сценѣ письма, когда, на тремоло оркестра, въ віолончеляхъ появляется въ C-dur тема любви Татьяны, Чайковскій прошепталъ мнѣ на ухо: „Какое счастье, что здѣсь темно! Мнѣ это такъ нравится, что я не могу удержаться отъ слезъ".—Но и со мною было тоже самое...."

„Очень много разъ приходилось мнѣ слышать оперу послѣ, — продолжаетъ Н. Кашкинъ, — но всетаки болѣе сильнаго впечатлѣнія, нежели на этой репетиціи, я, кажется, не получалъ. Н. Г. Рубинштейнъ имѣлъ даръ вселять въ учащихся такое бодрое одушевленіе, такую увѣренность въ своихъ силахъ, что въ исполненіи у нихъ иногда являлось

истинно-артистическое увлеченіе, какого дай Богъ и настоящимъ опытнымъ артистамъ. Такъ было и на этотъ разъ.... Какъ мнѣ говорилъ Чайковскій, арія князя Гремина была имъ написана только потому, что въ 1878 г. въ составѣ учениковъ консерваторіи находился басъ М. М. Карякинъ, теперешній (1896 г.) артистъ петербургской оперы, которому авторъ оперы хотѣлъ дать видный нумеръ—иначе, по ходу дѣйствія, въ аріи этой совсѣмъ не было особой надобности. Такъ какъ постановка „Онѣгина" отложена была до 1879 г., то М. М. Карякинъ успѣлъ окончить курсъ и уѣхалъ изъ Москвы, гдѣ ему не пришлось пѣть спеціально для него написанной аріи."

Названная генеральная репетиція была удачнѣе 1-го представленія. Вотъ что писалъ о ней самъ композиторъ, 19 марта 1879 г. („Жизнь", II, 278): „Пріѣхалъ въ Москву передъ самымъ началомъ репетиціи. Она происходила при костюмахъ и полномъ освѣщеніи сцены, но зала не была освѣщена. Это дало мнѣ возможность сѣсть въ темномъ углу и безъ всякой докуки прослушать свою оперу. Исполненіе, въ общемъ, было очень удовлетворительное. Хоръ и оркестръ исполняли свое дѣло прекрасно. Солисты, разумѣется, оставляли желать весьма многаго. Онѣгинъ - Гилевъ пѣлъ очень старательно, но его голосъ такъ ничтоженъ, такъ сухъ и лишенъ прелести! Татьяна - Климентова болѣе приближается къ моему идеалу, особенно благодаря тому обстоятельству, что у ней, несмотря на большую сценическую неумѣлость, есть теплота и искренность. Ленскаго пѣлъ нѣкто Медвѣдевъ, еврей, съ очень недурнымъ голосомъ, но еще совершенно новичокъ и плохо выговаривающій по русски. Изъ второстепенныхъ ролей хорошо были исполнены роли Трике и князя Гремина. Постановка была весьма хорошая и, по моему, нѣкоторыя картины (въ особенности, картина деревенскаго бала), въ этомъ отношеніи, были безукоризненны. Тоже самое можно сказать о костюмахъ.... Эти часы проведенные мною въ темномъ уголкѣ театра, были единственными пріятными изъ всего моего пребыванія въ Москвѣ.... Во время антрактовъ я видѣлся со всѣми бывшими товарищами [1]). Мнѣ было весьма пріятно замѣтить, что всѣ они безъ исключенія необыкновенно сильно полюбили музыку „Онѣгина". Николай Григорьевичъ (Рубинштейнъ) очень скупъ на похвалы, но сказалъ мнѣ, что „влюбленъ" въ эту музыку. Танѣевъ послѣ 1-го акта хотѣлъ мнѣ выразить свое сочувствіе, но, вмѣсто, того разрыдался. Не могу выразить, до чего это меня тронуло! Вообще, всѣ безъ исключенія выражали мнѣ свою любовь къ „Онѣгину" съ такою силою и искренностью, что я былъ радостно удивленъ этимъ."

1) Въ это время Чайковскій, обезпеченный субсидіею Н. Ф. фонъ Меккъ, уже бросилъ занятія въ московской консерваторіи.

Наступило 17-е марта 1879 г.—день перваго представленія „Евгенія Онѣгина“. Къ этому времени пріѣхали изъ Петербурга А. Г. Рубинштейнъ, Г. А. Ларошъ и многія другія лица. Н. Кашкинъ въ „Воспоминаніяхъ“ (стр. 123) о самомъ представленіи пишетъ: „Зала Малаго театра была наполнена такъ, какъ это едва ли случалось когда-либо; въ нѣкоторыхъ ложахъ не сидѣли, а стояли сплошной стѣной человѣкъ по 15 — какъ это ни трудно себѣ представить.... Затрудняюсь сказать: имѣлъ ли „Евгеній Онѣгинъ“ большой успѣхъ на первый разъ? — Кажется, вполнѣ рѣшающаго успѣха не было, потому что, при всей ясности, музыка эта, особенно въ лучшихъ ея частяхъ, не можетъ сразу быть понятой малообразованными въ музыкальномъ отношеніи любителями, составлявшими главный контингентъ слушателей. Съ другой стороны не совсѣмъ довольны были почитатели Пушкина, какъ напримѣръ, М. Н. Катковъ, потому что оцѣнить достоинствъ музыки они не могли, а замѣтить отступленія отъ Пушкина, хотя и весьма немногія, было совершенно въ предѣлахъ ихъ компетенціи. Но не только такія лица,—даже самый крупный цѣнитель, А. Г. Рубинштейнъ, со свойственною ему прямотой, отозвался не совсѣмъ одобрительно относительно оперы, тотчасъ же послѣ спектакля, за ужиномъ, на которомъ собралось насъ человѣкъ 20. Чайковскій всегда очень хорошо чувствовалъ мѣру успѣха, даже и въ позднѣйшіе дни, когда всякое появленіе его (Чайковскаго) вызывало оваціи, —тѣмъ болѣе вѣрно могъ онъ оцѣнить этотъ успѣхъ въ 1879 г., когда его широкая извѣстность только еще начиналась; но онъ остался очень доволенъ, главнымъ образомъ, потому, что почувствовалъ внутреннее удовлетвореніе своей композиціей.“

Самъ Чайковскій о представленіи 17 марта 1879—писалъ слѣдующее (19 марта 1879 — см. „Жизнь“, II, 279): „Весь этотъ день я находился въ очень тревожномъ состояніи духа — особенно потому, что, по неотступнымъ просьбамъ Николая Григорьевича (Рубинштейна), я долженъ былъ согласиться на выходы на сцену, въ случаѣ вызововъ. Во время представленія это безпокойство достигло крайнихъ размѣровъ и дошло до степени мучительныхъ терзаній. Передъ началомъ, Николай Григорьевичъ позвалъ меня на сцену. Когда я пришелъ, то, къ ужасу своему, увидѣлъ всю Консерваторію и, во главѣ профессоровъ, Николая Григорьевича съ вѣнкомъ, который мнѣ былъ поднесенъ имъ при громкихъ и всеобщихъ рукоплесканіяхъ. Я долженъ былъ сказать нѣсколько словъ въ отвѣтъ на его рѣчь; чего это мнѣ стоило—единому Богу извѣстно!... Во время антрактовъ меня много вызывали; впрочемъ, особеннаго восторга въ слушателяхъ я не замѣтилъ. Заключаю это изъ того, что публика вызывала только меня, а не исполнителей, и что сильныя

рукоплесканія раздались среди представленія только два раза: послѣ куплетовъ Трике и послѣ аріи Гремина. Было замѣтно, что Онѣгинъ и Ленскій не понравились. Климентову встрѣчали съ большимъ радушіемъ. Еще сильно аплодировали хору послѣ двухъ хоровыхъ нумеровъ въ 1-мъ дѣйствіи.... „Онѣгинъ“ на репетиціи шелъ безконечно лучше, чѣмъ на спектаклѣ [1]).“

Непрерывно-льющаяся, задушевная и красивая элегическая мелодія Чайковскаго, наконецъ-то, нашла для себя соотвѣтственную драматическую форму — подходящій пушкинскій сюжетъ! Не во всякой оперѣ попадаются сразу два поэтическихъ и меланхолическихъ типа, какъ въ „Евгеніи Онѣгинѣ“, гдѣ цѣлыхъ два характера, поэта Ленскаго и мечтательницы-Татьяны, зиждутся на тихомъ и грустномъ внутреннемъ томленіи по „розѣ безъ шиповъ“, по идеальному совершенству, недостижимому въ реальности обыденной жизни. Вся партія Татьяны и Ленскаго—верхъ совершенства, въ смыслѣ типичности музыки. „Сцена письма“—изумительный оперный эпизодъ не только въ русской, но и общеевропейской музыкальной литературѣ. Это нѣчто большее, чѣмъ трагедія Татьяны, это трагедія женской души! Сцена начинается лейтмотивомъ страсти къ Онѣгину, переходитъ въ стремительное allegro giusto и разражается порывистою кантиленою: „Пускай погибну я“. Письмо сопровождается чудесною синкопированною фразою аккомпанимента, который точно рисуетъ перебой дѣвичьяго сердца и запинающійся ходъ пера по бумагѣ. Новый взрывъ энергіи въ andante: „Кто ты, мой геній ли хранитель?“ (оркестръ усиливаетъ этотъ взрывъ мощнымъ ритурнелемъ); пастушеская свирѣль оттѣняетъ тишину деревенской природы, контрастирующую съ бурею въ сердцѣ Татьяны. Новое появленіе лейтмотива страсти.... сцена съ няней.... и въ финалѣ картины — все тотъ же лейтмотивъ, со всею громовою силою наростающаго crescendo, когда-то доведшій Чайковскаго до слезъ,—громовое по энергіи мѣсто, въ которомъ слышно проклятіе,— быть можетъ, страшное первородное проклятіе Іеговы надъ всякою женщиною: „И къ мужу будетъ влеченіе твое, онъ же будетъ твоимъ господиномъ“!... Въ своемъ родѣ, не менѣе прекрасна элегическая арія Ленскаго: „Куда, куда вы удалились, златые дни моей весны?“, полная романтическаго томленія не то по прошедшему, не то по грядущему золотому вѣку,—одно изъ счастливѣйшихъ мелодическихъ вдохновеній композитора.... И Татьяна, и Ленскій превосходно охарактеризованы этими двумя сценами.... Эти два типа преимущественно вдохновляли Чайковскаго; мрачный байронизмъ Онѣгина, въ общемъ, ему не удался. Изъ осталь-

1) Понятно, почему: московскіе „флорентинцы“ струсили передъ большою публикою! (В. Ч.).

ныхъ типовъ очень мила няня, охарактеризованная чисто-народными темками. Вообще, музыкальная національность въ „Онѣгинѣ" вполнѣ опредѣленная: хоры крестьянъ въ 1-мъ актѣ, хоръ дѣвушекъ „Дѣвицы-красавицы" прелестны. Мѣстами великолѣпно схваченъ колоритъ времени (сентиментальный дуэтъ-романсъ, во вкусѣ начала вѣка: „Слыхали-ль вы", заимствованный у Варламова). Наименѣе удался Чайковскому характеръ жизнерадостной Ольги; въ либретто она названа „беззаботной и шаловливой", а между тѣмъ обрисована въ 1 актѣ музыкою, которой присуща меланхолическая тяжесть (очень сложный аккомпаниментъ); конецъ аріи Ольги 1 акта, съ тяготѣніемъ мелодіи внизъ, прямо противорѣчитъ словамъ: „Я беззаботна, я шаловлива—меня ребенкомъ всѣ зовутъ" говоритъ Ольга; „полна заботъ я, полна печали, увы, давно ужъ не ребенокъ я!" поетъ мелодія, нисходящая внизъ (какъ въ упоминавшемся аріозо Басманова, въ „Опричникѣ").

Если „Черевички"—первая опера, въ которой Чайковскій создаетъ свой собственный стиль, то этотъ стиль достигъ законченнаго выраженія въ „Евгеніи Онѣгинѣ"—оперѣ, въ которой Чайковскому удалось совмѣстить широкую вокальную мелодичность „Опричника" съ детальною отдѣлкою оркестровой партіи, столь разработанной въ „Черевичкахъ".

Это изумительное произведеніе оперной музыки было оцѣнено московскою печатью послѣ перваго представленія достойнымъ образомъ, хотя и безъ особаго энтузіазма. Ларошъ въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ" (№ 72, 1879 г.) написалъ восторженный отзывъ о музыкѣ „Евгенія Онѣгина". Но встрѣчались и курьезы; одинъ изъ нихъ отмѣтилъ М. Чайковскій (II, 383), перепечатавъ слѣдующій отрывокъ изъ одной музыкальной рецензіи: „Qousque tandem, Catilina....?! До которыхъ поръ, о музыканты, будете вы превращать музыку въ какую-то математику и заставлять это фантастичнѣйшее, антиреальнѣйшее изъ всѣхъ искусствъ служить вашимъ реальнымъ, антихудожественнымъ цѣлямъ?!..."

Изъ успѣха „Онѣгина" нельзя было сдѣлать вывода о „репертуарности" этой оперы. Чайковскій такъ былъ увѣренъ въ годности „Евгенія Онѣгина" лишь для музыкально-любительскихъ спектаклей, что измѣнилъ своему правилу и дозволилъ выпустить издателю П. И. Юргенсону клавираусцугъ оперы еще до 17 марта 1879 г., до дня перваго представленія „Евгенія Онѣгина". Но тутъ-то и выразилось мнѣніе публики: послѣ выхода въ свѣтъ клавираусцуга, проданнаго въ огромномъ числѣ экземпляровъ, оказалось, что опера пользуется самою неожиданною популярностью. Увѣренность Чайковскаго, что его „Онѣгинъ" не годится для большихъ сценъ, быстро исчезла. Уже въ 1880 г. „Онѣгинъ" былъ поставленъ на сцену московскаго Большого театра, а 19 ок-

тября 1884 г. шелъ впервые въ Петербургѣ; съ тѣхъ поръ онъ вошелъ въ репертуаръ не только столичныхъ, императорскихъ и частныхъ, но и провинціальныхъ (русскихъ и инородческихъ [1]), и даже заграничныхъ оперныхъ сценъ.

До какой степени Чайковскій заблуждался относительно популярности своей оперы, это видно изъ письма его П. Юргенсону, отъ 5 февраля 1880 г. („Жизнь", II, 375), гдѣ онъ отговариваетъ своего издателя отъ мысли гравировать оркестровую партитуру „Онѣгина" и пишетъ: „Это не только невыгодно, никому не нужно, не удовлетворитъ ничьихъ потребностей — это даже смѣшно.... Увѣряю тебя, что, несмотря на всю мою, всѣми признанную, наивность, я обладаю большой дозою здраваго смысла, котораго иногда бываютъ лишены очень умные и хорошіе, но слишкомъ увлекающіеся, люди (т. е. тѣ, которые уговорили тебя гравировать партитуру)." Кстати, объ отношеніяхъ автора и издателя оперы „Евгеній Онѣгинъ". Въ исторію „Евгенія Онѣгина" долженъ быть внесенъ отрадный фактъ, отмѣчаемый М. Чайковскимъ (II, 400). „Въ минуту жизни трудную", 3 іюля 1880 г., Петръ Ильичъ предлагалъ П. И. Юргенсону купить за 4.000 рублей „право разрѣшать къ представленію" (т. е. поспектаклъную плату, „авторскій гонораръ") оперу „Евгеній Онѣгинъ" (плюсъ только что оконченную тогда оперу „Орлеанская дѣва"). П. И. Юргенсонъ энергически протестовалъ противъ какой-бы то ни было сдѣлки съ продажею поспектакльной платы „Онѣгина" и „Орлеанской дѣвы", указывая на ея невыгодность для композитора. Благодаря этому безкорыстному совѣту, Петръ Ильичъ и его наслѣдники не потеряли, по меньшей мѣрѣ, 120.000 рублей, которые далъ „Евгеній Онѣгинъ" (до 1902 г.)—опера, до указаннаго срока, дававшая болѣе половины доходовъ, приносимыхъ исполненіемъ сочиненій Чайковскаго.... По поводу „репертуарности" оперы Чайковскій писалъ, 27 ноября 1880 г., г-жѣ фонъ Меккъ:

„„Евгеній Онѣгинъ" пойдетъ въ Москвѣ при очень хорошей обстановкѣ, въ Большомъ театрѣ. Его ставитъ въ свой бенефисъ (капельмейстеръ) Бевиньяни и очень хлопочетъ, чтобы исполненіе было во всѣхъ отношеніяхъ хорошее. Я радуюсь этому, ибо для меня очень важно разрѣшеніе вопроса: можетъ или не можетъ эта опера сдѣлаться репертуарной, т. е. удержаться на сценѣ?"

Представленіе „Евгенія Онѣгина", въ бенефисъ Бевиньяни, состоялось на сценѣ московскаго императорскаго Большого театра 11 января 1880 г.—Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Ларина—г-жа Юневичъ, Татьяна—г-жа Верни, Ольга—г-жа Крутикова, Няня—г-жа Винчи, Онѣгинъ—г. Хохловъ, Ленскій—г. Усатовъ, князь Греминъ—г. Абра-

---

1) Шелъ въ Ригѣ съ 1890-хъ гг. много разъ, въ нѣмецкомъ переводѣ, на сценѣ нѣмецкаго городскаго театра, а въ Варшавѣ, съ 1899 г.—по польски.

мовъ, Зарѣцкій—г. Фюреръ, Трике—г. Барцалъ. Исполненіе, по художественному уровню, лишь немногимъ было выше консерваторскаго, 17 марта 1879 г. (выдѣлялись Хохловъ-Онѣгинъ и Верни-Татьяна); но успѣхъ былъ значительный: безъ конца вызывали композитора и дирижера. Пресса, что говорится, была „хороша"; особенною дѣльностью отличались замѣчанія г. Ignotus'а (С. А. Флерова) въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ"—въ результатѣ, признавшаго музыку Чайковскаго „стоящею на одной высотѣ съ текстомъ Пушкина".

Въ апрѣлѣ 1883 г., наконецъ, и Петербургъ познакомился съ оперою „Евгеній Онѣгинъ" и при томъ—подобно Москвѣ, прежде всего, въ любительскомъ исполненіи. Представлена была опера въ залѣ Благороднаго Собранія музыкально-драматическимъ кружкомъ, подъ управленіемъ г. Зике. Распредѣленіе главныхъ ролей было: Татьяна—г-жа Цезарь, Онѣгинъ—г. Аленниковъ 2-й, Ленскій—г. Мошковичъ. Печать отнеслась, и къ представленію, и къ оперѣ, холодно. Только Н. Соловьевъ посвятилъ „Онѣгину" довольно пространную статью (въ № 111 „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей" 1883 г.), гдѣ похвалилъ оперу съ большими оговорками (напримѣръ, такою: „опера г. Чайковскаго, если отбросить отъ нея текстъ и сцену, представляетъ много привлекательныхъ, чисто-музыкальныхъ сторонъ")…. Вскорѣ вслѣдъ затѣмъ опера дошла и до с.-петербургскаго императорскаго Большого театра (стараго, Екатерненскаго, долгое время занятаго итальянцами: Маріинскій въ то время перестраивался). Первое представленіе состоялось 19 октября 1884 г. Дирижировалъ Э. Ф. Направникъ. Исполнителями были: Онѣгинъ—г. Прянишниковъ, Ленскій—г. Михайловъ, Греминъ—г. Карякинъ, Трике—г. Муратовъ, Ротный—г. Соболевъ, Зарѣцкій—г. Дементьевъ, Ларина—г-жа Конча, Татьяна—г-жа Павловская, Ольга—г-жа Славина, Филиппьевна—г-жа Бичурина. Сравнительно со всѣми предшествовавшими представленіями „Онѣгина", это послѣднее было наилучшимъ, благодаря, главнымъ образомъ, Э. Ф. Направнику, изучившему партитуру съ огромнымъ вниманіемъ и передававшему красоты ея съ большимъ мастерствомъ. Успѣхъ оперы былъ большой, но не экстраординарный; композитору была сдѣлана, впрочемъ, овація. Пресса была „скверная" и преобладалъ злобный вздоръ; Кюи въ „Недѣлѣ" (№ 45, 1884 г.) заявилъ, что новая опера Чайковскаго—„произведеніе мертво-рожденное, безусловно несостоятельное и слабое"; Н. Соловьевъ въ „Новостяхъ" (№ 291 и 293) полагалъ, что „Ччайковскій тщательно стремится непремѣнно сдѣлаться композиторомъ опернымъ" и т. п. Лучше другихъ отнесся на этотъ разъ къ новой оперѣ Чайковскаго М. М. Ивановъ въ „Новомъ Времени". Публика сдѣлала, однако,

„переоцѣнку цѣнностей“ и отнеслась къ оперѣ по своему: со второго представленія, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, „Евгеній Онѣгинъ“ далъ непрерывный рядъ полныхъ сборовъ. Одно время петербургская публика точно помѣшалась на этой оперѣ и попасть въ дни ея представленій въ театръ стоило большихъ усилій. Со временемъ явились исполнители (напримѣръ, Фигнеръ-Ленскій [1]) далеко опередившие артистовъ перваго состава петербургскаго „Онѣгина“.... Успѣхъ „Евгенія Онѣгина“ освѣжилъ интересы къ нему въ Москвѣ; опера быстро пошла по провинціи и въ настоящее время (1903 г.) „Онѣгинъ“ сталъ оперою чуть ли не популярнѣйшею, послѣ двухъ глинкинскихъ, быть можетъ даже—популярнѣйшею изъ всѣхъ русскихъ оперъ современнаго репертуара, въ которомъ Глинка уже сталъ появляться рѣже прежняго.

Возраставшая популярность „Онѣгина“ чрезвычайно радовала Чайковскаго. 3 ноября 1884 г. онъ писалъ изъ Берлина (II, 679): „Въ общемъ, впечатлѣніе отъ „Онѣгина“ въ Петербургѣ очень пріятное. Я никакъ не ожидалъ, что эта опера можетъ такъ нравиться массѣ.... Первыя четыре представленія были блестящія, и сердце мое радовалось. Благодаря этому, я и теперь очень пріятно себя чувствую. Мнѣ пріятно отдыхать въ одиночествѣ, наслаждаться сознаніемъ, что здѣсь никому до меня дѣла нѣтъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ на душѣ легко, при воспоминаніи объ успѣхѣ оперы, которую я люблю больше всего мной написаннаго.“ На 15-мъ представленіи „Онѣгина“ въ С.-Петербургѣ, 16 января 1885 г., присутствовалъ Государь Императоръ (Александръ III) [2]) съ Государынею Императрицею и другими членами царской фамиліи. Чайковскій по этому поводу писалъ 18 января 1885 г. (III, 21): „Государь пожелалъ меня видѣть, пробесѣдовалъ со мной очень долго, былъ ко мнѣ въ высшей степени ласковъ и благосклоненъ, съ величайшимъ сочувствіемъ и во всѣхъ подробностяхъ разспрашивалъ о моей жизни и о музыкальныхъ дѣлахъ моихъ, послѣ чего повелъ меня къ императрицѣ, которая, въ свою очередь, оказала мнѣ очень трогательное вниманіе“.

Въ 1885 г. (какъ упоминалось) Чайковскій написалъ вкладной номеръ-экоссезъ (для бала въ послѣднемъ актѣ „Онѣгина“); было это въ концѣ августа 1885 г. Въ концѣ 1888 г. Чайковскій дирижировалъ своимъ „Онѣгинымъ“ въ Прагѣ, съ большимъ успѣхомъ, получилъ хвалебное письмо отъ Антонія Дворжака и очень остался доволенъ пражскою

1) О немъ см. ниже, въ пунктѣ этой главы, посвященномъ опернымъ пѣвцамъ.

2) Въ № 11 „Музыкальнаго обозрѣнія“ отъ 4 декабря 1886 г., критикъ подъ прозрачными „тремя звѣздочками“ съязвилъ, что „Онѣгинъ“ на с.-петербургской оперной сценѣ поставленъ лишь вслѣдствіе Высочайшей воли и вопреки желанію Э. Ф. Направника; въ № 14 той же газеты Чайковскій подтвердилъ первую часть этого заявленія, но съ негодованіемъ опровергалъ вторую.

Татьяною — г-жею Бертою Ферстеръ-Лаутереръ. 7 января 1892 г. опера шла, въ присутствіи Чайковскаго, въ Гамбургѣ, подъ управленіемъ г. Малера, также съ успѣхомъ, но при довольно холодной прессѣ (чехи-славяне въ Прагѣ скорѣе нѣмцевъ оцѣнили и полюбили „Евгенія Онѣгина" [1]). Въ апрѣлѣ 1892 г. Чайковскій лично дирижировалъ въ оперѣ „Онѣгинъ" въ Москвѣ, по просьбѣ И. П. Прянишникова, пріѣхавшаго въ это время съ своею оперною труппою „кіевскаго opернаго товарищества".

Опера „Евгеній Онѣгинъ была окончена Чайковскимъ, какъ я упоминалъ, къ 3 февраля 1878 г., а уже 20 ноября того же 1878 г. композиторъ писалъ изъ Флоренціи г-жѣ фонъ Меккъ о замышляемой имъ новой оперѣ (см. „Жизнь", II, 220): „Меня начинаетъ сильно манить одинъ новый оперный сюжетъ, а именно: „Орлеанская дѣва" Шиллера. Мнѣ кажется, что на этотъ разъ я ужъ нешутя примусь за намѣченный сюжетъ. Мнѣ помнится, что вскорѣ послѣ открытія новой парижской оперы, тамъ была поставлена (5 апрѣля 1876 г.) опера „Іоанна д'Аркъ" композитора Мермэ (Mermet). Опера провалилась, но, сколько помню, очень хвалили ловко и сценически составленное либретто...." Меценатка поспѣшила поддержать Чайковскаго въ его благомъ намѣреніи и прислала ему историческое сочиненіе нѣкоего Валлона о Жаннѣ д'Аркъ („Jeanne Darc", par Wallon; 1860). 8 декабря 1878 г. Чайковскій писалъ ей по этому поводу („Жизнь", II, 238): „Книга (Валлона) чудная, какъ изданіе. Написана же она, хотя и хорошо, но съ слишкомъ очевиднымъ намѣреніемъ увѣрить читателя, что Іоанна и въ самомъ дѣлѣ водилась съ архангелами, ангелами и святыми. Итакъ, хотя книга Wallon историческая, но съ легкимъ оттѣнкомъ Четьи-Минеи. Тѣмъ не менѣе, я пожираю ее. Въ концѣ разбираются всѣ литературныя и музыкальныя обработки сюжета, причемъ Шиллеру достается, а Мермэ (очень посредственный талантъ) осыпается похвалами. Тутъ же приложены два отрывка изъ его оперы, очень плохо ее рекомендующіе; особенно хоръ ангеловъ до нельзя плохъ." Изъ письма Модесту Чайковскому (II, 239). отъ 10 декабря 1878 г., видно, что П. И. Чайковскій быстро перешелъ отъ замысла къ творчеству; онъ писалъ: „Послѣдніе дни прошли

1) Чайковскій писалъ изъ Гамбурга, 8 января 1892 г. („Жизнь III, 524): „Особенно хороша была Татьяна (г-жа Беттагъ): въ высшей степени симпатична, граціозна и умна. Она играла съ необыкновеннымъ тактомъ. Няня очень понравилась публикѣ, но, съ нашей точки зрѣнія, была очень забавна своимъ костюмомъ и суетливостью. Онѣгинъ—недуренъ, Ленскій — хорошъ, остальные всѣ тоже хороши. Главное же, все великолѣпно разучено и исполнено съ чисто-нѣмецкой аккуратностью. Въ постановкѣ очень много забавнаго: напримѣръ, во время музыки, въѣзжаетъ везомый мужиками съ необыкновенной прическoй какой-то какъ бы возъ съ цвѣтами, и всѣ дамы хватаютъ оттуда цвѣточки и накалываютъ кавалерамъ." — Чайковскій еще больше посмѣялся бы, увидѣвъ постановку „Евгенія Онѣгина" въ 1890-хъ гг. въ Ригѣ, въ нѣмецкомъ городскомъ театрѣ. Въ спальнѣ Татьяны была католическая цистерна съ святою водою; этотъ бонтонный дэнди, Онѣгинъ, въ послѣднемъ актѣ, велъ себя болѣе, чѣмъ энергично, а Татьяна показывала видъ, что будетъ отбиваться отъ него и руками, и ногами!—и т. д. (В. Ч.).

въ очень сильной творческой лихорадкѣ. Я принялся за „Орлеанскую дѣву“ и ты не можешь себѣ представить, какъ это мнѣ трудно досталось. То есть, трудность не въ отсутствіи вдохновенія, а, напротивъ, въ слишкомъ сильномъ напорѣ его (надѣюсь, что ты не упрекнешь меня въ самохвальствѣ!). Мною овладѣло какое-то бѣшенство; цѣлые три дня мучился я и терзался, что матеріалу такъ много, а человѣческихъ силъ и времени мало. Мнѣ хотѣлось въ одинъ часъ сдѣлать все,—какъ это иногда бываетъ въ сновидѣньи. Ногти искусаны, желудокъ дѣйствовалъ плохо, для сна приходилось увеличивать винную порцію.... Читая книгу о Жаннѣ Даркъ, подаренную мнѣ Н. Ф. (фонъ Меккъ)—великолѣпное изданіе, стоющее по крайней мѣрѣ франковъ двѣсти—и дойдя до процесса, abjuration (отреченія) и самой казни (она ужасно кричала все время, когда ее вели и умоляла, чтобы ей отрубили голову, но не жгли),—я страшно разревѣлся. Мнѣ сдѣлалось такъ жалко, больно за человѣчество, и взяла невыразимая тоска....“ И въ томъ же письмѣ Чайковскій продолжаетъ: „Я много, много обдумываю либретто и еще не могу составить рѣшительнаго плана. Въ Шиллерѣ многое мнѣ нравится — но, признаюсь, его презрѣніе къ исторической правдѣ нѣсколько смущаетъ меня. Если тебя интересуетъ знать, какую сцену я написалъ, то могу сказать. Она происходитъ у короля, начиная со входа Іоанны; сначала она узнаетъ короля, который хотѣлъ испытать ее и велѣлъ Дюнуа изобразить короля, потомъ ея разсказъ, потомъ ансамбль и громкій, восторженный финалъ.“ Словомъ, Чайковскій началъ съ конца 2-го акта (по окончательному сценарію).

Опера шла быстро; самъ же Чайковскій писалъ и либретто, пользуясь, главнымъ образомъ, Шиллеромъ (по переводу Жуковскаго), но кое-что заимствуя изъ Валлона и Мермэ и изъ либретто оперы „Jeanne Darc“ Гуно (составитель этого послѣдняго либретто—Жюль Барбье; конецъ—смерть Жанны д'Аркъ на кострѣ—сдѣланъ Чайковскимъ именно по Жюлю Барбье) [1]). Въ основномъ эскизѣ, опера Чайковскаго была написана съ фантастическою быстротою: менѣе чѣмъ въ три мѣсяца! Сочиненіе словъ и музыки шло параллельно, въ тишинѣ флорентинскаго уединенія. Большая часть рабочихъ часовъ и, главное, утромъ, была посвящена музыкѣ, а подъ вечеръ писался текстъ, обдуманный во время прогулки, для утреннихъ часовъ слѣдующаго дня. Къ 11 января 1879 г. были окончены 2-й актъ и написанъ 1-й; 23 января—1-я картина третьяго акта; 2-го февраля—2-я картина того же акта и 1-я—четвертаго. 22 февраля 1879 г. Петръ Ильичъ извѣ-

1) М. Чайковскій (II, 310) сообщаетъ, что въ самое послѣднее время жизни, Петръ Ильичъ рѣшилъ измѣнить конецъ своей оперы (смерть Жанны на кострѣ) и замѣнить его апоѳеозомъ по Шиллеру (смерть Жанны отъ раны, съ „видѣніями“); смерть помѣшала ему осуществить этотъ замыселъ.

щалъ, что „совершенно неожиданно для самого себя“ онъ кончилъ всю оперу. Уже въ Россіи, въ деревнѣ (Каменкѣ), во второй половинѣ мая 1879 г., онъ принялся за инструментовку и кончилъ ее 27 августа того же года.... Интересно указаніе композитора на то мѣсто въ оперѣ, которое ему самому очень нравилось. 24 октября 1880 г. онъ писалъ г-жѣ фонъ Меккъ: „Обратите, пожалуйста, вниманіе на видоизмѣненіе темы хора ангеловъ въ устахъ Іоанны (въ 1-мъ актѣ „Орлеанской дѣвы“). Можетъ быть я ошибаюсь, но мнѣ кажется, что тема эта, перенесенная съ небесъ на землю и вѣщаемая уже не ангелами, а человѣкомъ, т. е. сосудомъ страданія, должна, въ этомъ мѣстѣ, трогать сердца. Разумѣется, клавираусцугъ даетъ обо всемъ этомъ лишь очень поверхностное понятіе.“

Весною 1880 г. начались переговоры съ дирекціею с.-петербургской императорской оперы о постановкѣ „Орлеанской дѣвы“. Въ декабрѣ 1880 г., когда Чайковскій пріѣхалъ въ Петербургъ, началась театральная закулисная суматоха, о которой композиторъ писалъ („Жизнь“ II, 432): „Весной, при распредѣленіи ролей, я назначилъ партію Іоанны, за неимѣніемъ другихъ пѣвицъ, г-жамъ Раабъ и Макаровой. Между тѣмъ, явилась новая претендентка на эту роль, а именно, г-жа Каменская, у которой голосъ, хотя и меццо-сопрано, но такого громаднаго объема, что она оказалась способною пѣть и сопранную партію Іоанны. Такъ какъ, по красотѣ своего голоса и по фигурѣ, она гораздо болѣе подходитъ подъ мои требованія, чѣмъ двѣ другихъ пѣвицы, то я, конечно, долженъ былъ сдѣлать все возможное, чтобы ее назначили главной исполнительницей.... Въ результатѣ вышло, что я всетаки воспользовался своимъ законнымъ авторскимъ правомъ назначать роли, и Каменскую допустили въ число исполнительницъ Іоанны, однако же съ тѣмъ условіемъ, чтобы она не пѣла на первомъ представленіи.“ Въ виду этого обстоятельства, Петру Ильичу пришлось, въ ноябрѣ и декабрѣ 1880 г., кое-что измѣнить въ партіи Іоанны (и сдѣлать новыя измѣненія. по просьбѣ той же М. Д. Каменской, въ 1882 г.), сообразно съ голосовыми средствами пѣвицы, — но только для нея одной; остальныя исполнительницы должны были пѣть по первоначальной партитурѣ. Въ концѣ концовъ, М. Д. Каменская отвоевала себѣ право пѣть и на первомъ представленіи „Орлеанской дѣвы“.

Біографъ Чайковскаго („Жизнь“, II, 451) пишетъ о приготовленіяхъ къ постановкѣ „Орлеанской дѣвы“ слѣдующее: „Время постановки „Орлеанской дѣвы“ въ Маріинскомъ театрѣ оставило очень тяжелое воспоминаніе у Петра Ильича. Споры и интриги примадоннъ изъ-за заглавной партіи, неепріятныя сцены, которыя ему, по этому поводу, пришлось выдержать, пренебрежительное отношеніе, и къ нему, и къ

его произведенію, высшаго театральнаго начальства въ лицѣ барона Кистера и, главное, г. Лукашевича, недовольство нѣкоторыми пѣвцами и пѣвицами, — все вмѣстѣ раздражало Петра Ильича до крайности. Его авторское самолюбіе стало еще болѣе обыкновеннаго чувствительнымъ и легко воспріимчивымъ не только къ явно-недоброжелательному отношенію людей, но также и къ „правдѣ-маткѣ", высказываемой отъ чистаго сердца лучшими друзьями. Такъ Э. Ф. Направникъ, руководимый исключительно желаніемъ успѣха „Орлеанской дѣвы", находилъ нужнымъ высказывать, со свойственной ему рѣзкой прямотою, недовольство отдѣльными подробностями произведенія, требовалъ передѣлокъ, купюръ, транспонировокъ и этимъ очень мучилъ композитора...." Утѣшали автора лишь быстрые успѣхи, какіе дѣлала М. Д. Каменская въ изученіи музыкальной и сценической стороны роли.

„Орлеанская дѣва" шла впервые въ с.-петербургскомъ Маріинскомъ театрѣ 13 февраля 1881 г., въ бенефисъ Э. Ф. Направника. Распредѣленіе главныхъ ролей было слѣдующее: Іоанна Даркъ—г-жа Каменская, Король—г. Васильевъ, Агнеса Сорель—г-жа Раабъ, Дюнуа—г. Стравинскій, Ліонель—г. Прянишниковъ, Архіепископъ—г. Майборода, Тибо—г. Карякинъ, Раймондъ—г. Соколовъ. Съ особеннымъ успѣхомъ прошелъ 1-й актъ; рецензентъ „Молвы" (№ 46, 1881 г.) писалъ: „можно сказать безпристрастно, что тутъ хлопалъ и кричалъ весь театръ, сверху до низу". Впрочемъ, ни одинъ изъ музыкальныхъ нумеровъ не былъ бисированъ. Безусловно хорошимъ было исполненіе только ролей заглавной, Ліонеля и Дюнуа—г-жою Каменскою и гг. Прянишниковымъ и и Стравинскимъ, а также оркестра и хора. Сцены, какъ коронованіе и проклятіе Іоанны ея отцомъ, не производили должнаго впечатлѣнія, при общемъ блѣдномъ исполненіи и среди старыхъ тряпокъ костюмовъ и декорацій. Несмотря на вызовъ автора всего 24 раза, прочнаго и солиднаго успѣха, сопровождающаго „репертуарную" оперу, не чувствовалось. Интересно указаніе Н. Кашкина („Воспоминанія, стр. 126) на то, что лишь первое время Чайковскій былъ доволенъ своею новою оперою: „Впослѣдствіи онъ совсѣмъ охладѣлъ къ ней; сравнительно съ другими, она отошла для него совсѣмъ на задній планъ, и онъ интересовался ею менѣе даже, нежели „Опричникомъ", котораго онъ въ одно и то же время и любилъ, и ненавидѣлъ. У насъ въ Москвѣ, то есть въ нашемъ кружкѣ (преподавателей консерваторіи), „Орлеанская дѣва" произвела, сколько помнится, скорѣе неблагопріятное впечатлѣніе, несмотря на многія превосходныя частности ея."

Все это имѣетъ свои основанія.

Возвращеніе къ широкимъ формамъ „Опричника", но уже усовершенствованнымъ и развитымъ, благодаря оркестру съ весьма тонкими и интересными гармоническими комбина-

ціями, — такова дальнѣйшая стадія опернаго стиля Чайковскаго, выразившаяся въ оперѣ „Орлеанская дѣва". Къ сожалѣнію, въ „Орлеанской дѣвѣ" Чайковскій не совсѣмъ въ своей сферѣ. Какъ Рубинштейну трудно стать національно-русскимъ по музыкѣ композиторомъ, такъ Чайковскому, послѣ „Евгенія Онѣгина", трудно отрѣшиться отъ своего музыкальнаго національзма! И вотъ, получаются любопытныя явленія: хоръ менестрелей при дворѣ Карла VI (въ началѣ 2-го акта), хотя и заимствованъ изъ сборника старо-французскихъ пѣсенъ, но что-то смахиваетъ на малороссійскую „думку", аріозо Агнесы: „Если силы тебѣ не дано" не лишено русскаго характера и т. д. Либреттистъ передѣлалъ драматическую поэму Шиллера, по переводу Жуковскаго, такъ неудачно, что драматическій интересъ къ концу долженъ былъ бы ослабѣть, даже если бы музыку писалъ драматургъ-Мейерберъ, а не лирикъ-Чайковскій: идеалистическая шиллеровская картина смерти Жанны д'Аркъ, видящей раскрытое небо, такъ и просится на музыку,--и реалистическій конецъ оперы (по либретто, Жанну англичане сжигаютъ на кострѣ!) безъ толку портитъ эффектъ, пригодный именно для такого композитора-идеалиста, каковъ по натурѣ былъ Чайковскій.... Въ общемъ, однако, характеристика Жанны д'Аркъ вышла у Чайковскаго рельефною и характерною; наивный пастушескій элементъ Жанны превосходно выраженъ въ аріи ея, 1 акта: „Простите вы, поля-луга родные"; это—шедевръ всей оперы, по теплой искренности музыкальнаго письма. Нельзя сказать этого про грандіозную 2-ю картину третьяго акта (сцена коронованія; проклятія отца; колоссальная тревога народа); этотъ „grand spectacle", превосходно удался бы Мейерберу, но не могъ удасться Чайковскому, не въ индивидуальности котораго такіе большіе ансамбли, такіе сильные театральные эффекты; холодомъ вѣетъ отъ всего этого музыкальнаго великолѣпія.... Но натура лирика беретъ свое: вмѣсто того, чтобы взвинчивать слушателя на героическій ладъ, все болѣе идеализируя Іоанну, Чайковскій, въ послѣднемъ актѣ своей оперы, заставляетъ Орлеанскую дѣву пѣть прехорошенькій любовный дуэтикъ съ Ліонелемъ, весьма музыкальный, но менѣе всего „дѣвственный" на шиллеровскій ладъ!

Недоброжелательная къ Чайковскому петербургская печать [1]) обрадовалась возможности выбраниться съ тѣмъ „благороднымъ негодованіемъ", которое, по выраженію одного изъ тургеневскихъ героевъ, „подлецами выдумано".... На сей разъ „скверная пресса" своей цѣли достигла—скораго снятія оперы

1) Вообще, при жизни композитора, печать, за немногими исключеніями, была къ нему недоброжелательна. Понятно, почему. Немногіе журналисты стоятъ на высотѣ философіи Гёте: „есть выходъ изъ тягостнаго чувства чужого превосходства — любовь къ этому превосходству". Великій человѣкъ въ среднемъ человѣкѣ вызываетъ всегда впечатлѣніе недоумѣнія, которое, вообще, тягостно, и поэтому зачастую разрѣшается бранью. Великій талантъ, Чайковскій понималъ эту психологію музыкальныхъ посредственностей, писавшихъ о немъ, и не очень смущался выходками своихъ зоиловъ. (В. Ч.).

съ репертуара Маріинскаго театра, о чемъ публика отъ души пожалѣла, такъ какъ новой, лучшей оперы на тотъ же сюжетъ взамѣнъ не получила.... Тѣмъ не менѣе, этой оперѣ суждено было сыграть важную роль въ біографіи Чайковскаго. 16=28 іюля 1882 г. въ Прагѣ была поставлена „Орлеанская дѣва" на чешскомъ языкѣ („Panna Orleanska"); это былъ первый и удачный дебютъ Петра Ильича въ качествѣ опернаго композитора на западно-европейскихъ сценахъ (впослѣдствіи въ той же Прагѣ, въ 1888 г., Чайковскій дирижировалъ „Евгеніемъ Онѣгинымъ"). Въ заключеніе объ „Орлеанской дѣвѣ", скажу, что въ послѣдніе дни своей жизни Чайковскій подумывалъ о передѣлкѣ не только „Опричника", но и „Орлеанской дѣвы" (см. „Жизнь", III. 646).... Какъ о курьезѣ, слѣдуетъ упомянуть еще о томъ, что „Орлеанская дѣва" пріобрѣтена дирекціею императорскихъ театровъ на дореформенныхъ (до директорства И. А. Всеволожскаго), „гедеоновскихъ" условіяхъ: поспектакльную плату получалъ авторъ пожизненно, но не получаютъ наслѣдники его (опера послѣ 1881 г. была возобновлена на императорскихъ театрахъ) [1]).

Такъ какъ въ оперѣ Чайковскаго „Орлеанская дѣва", главная героиня изображена вѣрными и колоритными музыкальными красками (хотя и не достигшими шиллеровской прозрачности), то надо надѣяться, что эта опера останется въ столичномъ репертуарѣ и двинется еще въ русскую провинцію.

Да, Іоанна Даркъ—интересная женская оперная партія.... Вообще, Чайковскому суждено быть творцомъ преимущественно женскихъ оперныхъ типовъ, Тургеневымъ въ музыкѣ. Интереснѣйшая партія въ „Опричникѣ"—Натальи, въ „Черевичкахъ"—Оксаны, въ „Евгеніи Онѣгинѣ"—Татьяны, въ „Орлеанской дѣвѣ"—Іоанны.... Неудивительно, что въ слѣдующей за „Орлеанской дѣвою" оперѣ, „Мазепѣ", Чайковскій преобладающую роль отводитъ опять женщинѣ: Маріи Кочубей.

Весною 1881 г. Чайковскій сдѣлалъ первые наброски своей оперы „Мазепа". Вотъ что онъ писалъ по этому поводу 29 мая 1882 г. („Жизнь", II, 535): „Это произошло такимъ образомъ. Еще годъ тому назадъ К. Ю. Давыдовъ (директоръ петербургской консерваторіи) прислалъ мнѣ либретто „Мазепы", передѣланное Буренинымъ изъ поэмы Пушкина „Полтава". Мнѣ оно тогда мало понравилось, и хотя я пытался кое-какія сцены положить на музыку, но дѣло какъ-то не клеилось; я оставался холоднымъ къ сюжету и, наконецъ, оставилъ и думать о немъ. Въ теченіе года я много разъ собирался отыскать другой сюжетъ для оперы, но тщетно; а

1) Я помню ея представленіе въ 1885-мъ (кажется) году, въ Большомъ театрѣ въ С.-Петербургѣ, въ новой, но довольно безвкусной постановкѣ сцены коронованія (съ четырьмя рыцарями, закованными въ желтую жесть, очень похожими на большіе самовары). (В. Ч.).

между тѣмъ, хотѣлось приняться именно за оперу. И вотъ, въ одинъ прекрасный день, я перечелъ либретто, прочелъ поэму Пушкина, былъ тронутъ нѣкоторыми сценами и стихами—и началъ со сцены между Маріей и Мазепой, которая безъ измѣненія перенесена изъ поэмы въ либретто. Хотя я до сихъ поръ еще ни разу не испыталъ такого глубокаго авторскаго наслажденія, которое мнѣ причинялъ, напримѣръ, „Евгеній Онѣгинъ", когда я писалъ его; хотя, вообще, сочиненіе подвигается тихо и особеннаго влеченія къ своимъ дѣйствующимъ лицамъ я не имѣю, — но пишу, потому что теперь уже началъ, и притомъ сознаю, что кое-что мнѣ, все-таки, удалось." 13 іюля 1882 г. уже были окончены два дѣйствія „Мазепы". Опера, какъ сказано, писалась сравнительно медленно и съ трудомъ. 14 сентября 1882 г. Чайковскій писалъ по этому поводу г-жѣ фонъ Меккъ („Жизнь", II, 550): „Никогда еще такъ трудно мнѣ не давалось какое-нибудь большое сочиненіе, какъ эта опера! Ужъ не знаю, паденіе ли это способностей, или, быть можетъ, я сталъ строже къ себѣ, но, припоминая, какъ прежде безъ малѣйшаго усилія я работалъ, какъ для меня были совершенно невѣдомы хотя бы кратковременныя минуты недовѣрія къ себѣ и отчаянія въ своихъ силахъ, я не могу не замѣтить, что сталъ другимъ человѣкомъ. Въ прежнее время я предавался труду сочинительства такъ же просто и въ силу такихъ же естественныхъ условій, на основаніи какихъ рыба плаваетъ въ водѣ, а птица летаетъ въ воздухѣ. Теперь не то. Теперь я подобенъ человѣку, несущему на себѣ, хотя и дорогую, но тяжелую ношу, которую, во что бы то ни стало, нужно донести до конца. Я и донесу ее, но часто боюсь, что силы мои надломлены, и поневолѣ придется остановиться." Впрочемъ, Чайковскій сразу же почувствовалъ облегченіе, какъ кончилъ оперу въ черновомъ ея видѣ. 20 сентября 1882 г. („Жизнь", II, 551) онъ писалъ: „Кончивши оперу, я ощутилъ необыкновенное благосостояніе, умственное и нравственное, отразившееся тотчасъ же и на физикѣ. Я сталъ отлично спать, вслѣдствіе чего менѣе раздражителенъ и болѣе способенъ превозмогать столь свойственные моему нраву припадки безпричинной злобы на все и на всѣхъ. Началъ инструментовку оперы. Какъ хорошо у меня будетъ звучать интродукція (въ коей изображается Мазепа и знаменитое бѣшеное скаканіе на лошади)!" Характерно, однако, слѣдующее письмо отъ 3 ноября 1882 г. („Жизнь II, 559), указывающее на охлажденіе (конечно, временное!) Чайковскаго къ самому музыкальному „роду" оперы: „Моя работа понемногу подвигается впередъ; черезъ нѣсколько дней надѣюсь окончить партитуру 1-го дѣйствія оперы („Мазепа"), что составитъ третью часть всего дѣла.... Я думаю, что, если Богъ продлитъ мою жизнь, то оперъ больше писать не буду ни въ какомъ случаѣ. Я не скажу, что

опера есть низшій родъ музыкальнаго искусства и нахожу, что напротивъ,—соединяя въ себѣ столь много различныхъ элементовъ, служащихъ одной цѣли, опера едва ли, всетаки, не самая богатая музыкальная форма. Но чувствую, что я лично, всетаки, болѣе склоненъ къ симфоническому роду; по крайней мѣрѣ, несомнѣнно, что я чувствую себя свободнѣе, самостоятельнѣе, когда не подчиняюсь требованіямъ и условіямъ сценичности [1]).“

Въ августѣ 1883 г. начались переговоры о постановкѣ „Мазепы“, которыя шли очень удачно. 10 августа 1883 г. Чайковскій писалъ („Жизнь“, II, 595): „Вчера въ дирекціи театровъ назначено было совѣщаніе по вопросу о постановкѣ „Мазепы“, на которое и я былъ приглашенъ. Собрались всѣ: декораторы, капельмейстеры, режиссеры, костюмеры,—и въ кабинетѣ у управляющаго театральной конторой мы просидѣли около двухъ часовъ, обсуждая подробности постановки. Меня пріятно удивляетъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, приводитъ въ недоумѣніе то усердіе, стараніе, почти энтузіазмъ, съ которыми весь этотъ театральный міръ относится къ моей новой оперѣ. Прежде, бывало, мнѣ приходилось хлопотать, просить, дѣлать несноснѣйшіе визиты къ театральнымъ тузамъ, дабы опера была принята и поставлена. Теперь, безъ всякаго съ моей стороны аванса, обѣ дирекціи—и петербургская, и московская—съ какимъ-то непостижимымъ рвеніемъ хватаются за мою оперу. Мнѣ разсказывали вчера, что петербургская дирекція даже командировала декоратора Бочарова, чтобы изучить эффекты луннаго освѣщенія, въ Малороссію, для послѣдняго акта „Мазепы“. Рѣшительно не понимаю источника такого благопріятнаго ко мнѣ отношенія театральныхъ сферъ,—но тутъ должна быть какая-нибудь тайная причина, и я не могу придумать ничего другого какъ то, что, быть можетъ, самъ Государь выразилъ желаніе, чтобы мою оперу поставили на обѣихъ столичныхъ сценахъ какъ можно лучше [2]).“ Несмотря на всю любезность новой дирекціи, предназначившей „Мазепу“ къ постановкѣ почти одновременно въ Москвѣ и въ Петербургѣ, репетиціи начались довольно поздно—съ 15 января 1884 г. въ московскомъ Большомъ театрѣ (поставившемъ „Мазепу“ раннѣе столичнаго Большого театра). Вотъ что писалъ по этому поводу Чайковскій (см. „Жизнь“, II, 615), 16 января 1884 г.: „Репетиціи „Мазепы“ начались со вчерашняго дня, и вотъ я уже два дня сряду отъ 12-ти до 4-хъ провожу въ театрѣ и аккомпанирую.

1) Инструментовка „Мазепы“ была окончена лишь къ 28 апрѣля 1883 г.; всего, значитъ опера „Мазепа“ писалась въ теченіе двухъ лѣтъ: послѣ „Опричника“ ни одна опера Чайковскаго не писалась такъ долго. Въ мартѣ 1884 г. Чайковскій сдѣлалъ въ оперѣ незначительныя измѣненія (см. „Жизнь“, II, 631).

2) Это объясненіе весьма правдоподобно, причемъ не исключается и возможность объясненія М. Чайковскаго (II, 596): „Эта отрадная перемѣна обращенія съ авторами была исключительно (?) дѣломъ незадолго до этого назначеннаго на постъ директора императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскаго.“

Пѣвцы партіи знаютъ и вообще обнаруживаютъ большое усердіе. По невыразимому утомленію, которое я испытываю тутъ, я вижу, что и въ самомъ дѣлѣ я не въ состояніи буду продѣлать два раза ту же исторію и, слѣдовательно, врядъ ли поѣду въ Петербургъ." Чайковскій, точно, чувствуя себя утомленнымъ не поѣхалъ въ Петербургъ на первое представленіе „Мазепы" и всѣ свои права авторскаго надзора передалъ Э. Ф. Направнику. Н. Кашкинъ („Воспоминанія", стр. 132) писалъ по этому поводу: „На (московскихъ) репетиціяхъ („Мазепы") Петръ Ильичъ весь изстрадался,—не потому, чтобы опера шла плохо (напротивъ, онъ былъ очень доволенъ почти всѣми исполнителями), — а такъ съ нимъ бывало всегда при постановкѣ новыхъ оперъ, за исключеніемъ двухъ послѣднихъ („Пиковая дама" и „Іоланта"), доставшихся ему сравнительно легче. На генеральной репетиціи „Мазепы" я сидѣлъ въ ложѣ бельэтажа, а рядомъ, въ смежной ложѣ, прятался за портьерой самъ композиторъ. Репетиція шла очень гладко, всѣ были довольны, — только самъ композиторъ имѣлъ видъ приговореннаго къ смерти."

Первое представленіе „Мазепы" въ Москвѣ, въ Большомъ театрѣ, состоялось 3-го февраля 1884 г. Дирижировалъ И. К. Альтани. Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Мазепа— г. Корсовъ, Кочубей—г. Борисовъ, Любовь Кочубей—г-жа Крутикова, Марія — г-жа Павловская, Андрей — г. Усатовъ, Орликъ—г. Фюреръ, Искра—г. Григорьевъ, Пьяный казакъ— г. Додоновъ. Зала была переполнена, вызововъ было достаточно, но авторъ чуялъ „прикрытый розами, неуспѣхъ", во многомъ зависѣвшій отъ исполнителей, которыхъ рецензентъ „Русскихъ Вѣдомостей" раздѣлилъ на три категоріи: 1) безголосыхъ пѣвцовъ со школою (Корсовъ), 2) голосистыхъ пѣвцовъ безъ школы (Борисовъ, Усатовъ) и 3) пѣвцовъ-актеровъ съ некрасивыми голосами (г-жи Павловская и Крутикова). Безупречны были хоръ и отличная постановка (щедротами И. А. Всеволожскаго). Разстроенный и излишне мнительный Чайковскій, тотчасъ послѣ 1-го представленія „Мазепы", уѣхалъ заграницу; онъ не дождался даже исполненія своей „2-й сюиты" въ симфоническомъ концертѣ „московскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества", 4 февраля того же 1884 г.

Нѣсколько словъ о музыкѣ „Мазепы". Отъ широкихъ ансамблей „Орлеанской дѣвы" Чайковскій опять возвращается къ тѣмъ формамъ небольшихъ мелодическихъ арій-романсовъ, въ которыхъ заключается вся волнующая красота его „Евгенія Онѣгина". Но оперный стиль его не стоитъ на мѣстѣ, все развивается: ансамбли и народныя сцены „Мазепы" достигаютъ значительно бо̀льшей драматической силы, чѣмъ ансамбли и народныя сцены въ „Орлеанской дѣвѣ".

Главная музыкальная партія оперы —скорѣе Марія, чѣмъ Мазепа. Марія въ „Мазепѣ“ прелестно охарактеризована четырьмя моментами: первой мечтательной любви (аріозо 1-акта: „Какою властью непонятной“), любви торжествующей и счастливой (дуэтъ 3-го акта съ Мазепою), дочерней тревоги за отца (дуэтъ съ матерью, въ 3-мъ актѣ) и безумія, безпомощнаго и кроткаго, à la Гретхенъ (ея „колыбельная пѣсня“ въ финалѣ оперы). Мазепѣ, по музыкѣ Чайковскаго, не присущъ характеръ богатыря, дерзнувшаго поднять противъ Петра Великаго „знамя вольности кровавой“. Другое дѣло—Кочубей, которому посвящена сцена въ тюрьмѣ, 2-го акта. Сцена эта—перлъ мелодическаго речитатива. Аріозное мѣсто картины — о трехъ кладахъ—полное горечи и отчаянія, изумительно по сжатой драматической силѣ выраженія.... Вѣнцомъ драматизма, болѣе сильнаго, чѣмъ въ какой бы то ни было другой оперѣ Чайковскаго, является сцена казни. Унылый напѣвъ народа, втайнѣ сочувствующаго Кочубею, мрачный гетманскій маршъ (въ естественномъ минорѣ), пѣсня пьянаго казака, радующагося, что „панамъ“ будутъ головы рубить (эта пѣсня вызываетъ прямо-таки ужасъ и пропускается при сценическомъ исполненіи), прощеніе Кочубея съ Искрою и ихъ молитва на церковныхъ ладахъ, глухой ударъ топоровъ, отчаяніе опоздавшихъ Маріи и Любови.... все это обличаетъ не просто драматическій, но „жестокій“ à la Достоевскій, драматическій талантъ Чайковскаго. Подобной сцены отъ лирика-Чайковскаго никто не ожидалъ, и не удивительно, что критики вообразившіе Чайковскаго только оперныyмъ лирикомъ, полагаютъ, что вся эта картина — „одна ошибка“!... Правда, Чайковскій не въ состояніи самъ держаться на высотѣ подобнаго драматизма въ теченіе всей оперы: характерно, что ансамбль 1-го акта „Въ рукахъ московскихъ палачей“ идетъ довольно вяло, въ сравненіи съ энергическимъ текстомъ, безъ подчеркиванія музыкою кровожадныхъ словечекъ: „палачей“, „на дыбѣ корчась“, „въ истязаньяхъ“, „ты проклянешь“,—и немедленно переходитъ въ лирическій плачъ Кочубея: „Ты вспомнишь пиръ и чести чашу“ и т. д.... Народный колоритъ въ музыкѣ „Мазепы“—болѣе русскій, чѣмъ малорусскій, — напримѣръ, начальный хоръ дѣвушекъ, въ пять четвертей: „Я завью, завью вѣнокъ“, написанный въ натуральномъ минорѣ h-moll (или D-dur эолійскомъ).

Московскіе рецензенты, въ общемъ, остались довольны новымъ произведеніемъ Чайковскаго. Московскій Кюи, г. Кругликовъ похвалилъ „Мазепу“, хотя по его рецензіи вышло, что все хорошее по музыкѣ заимствовано Чайковскимъ у Даргомыжскаго, Кюи, Римскаго-Корсакова и Мусоргскаго (sic!); все слабое—у Гуно, Мейербера и („позоръ изъ позоровъ“—восклицаетъ съ юморомъ М. Чайковскій, II, 620)—у Верди! Значительно мягче (и дѣльнѣе) были разборы музыки

„Мазепы“ г. С. Флерова въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ и Левенсона въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ“.

7 февраля 1884 г. состоялось первое представленіе „Мазепы“ въ с.-петербургскомъ Большомъ театрѣ. Дирижировалъ Э. Ф. Направникъ. Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Мазепа — г. Прянишниковъ, Кочубей — г. Мельниковъ, Любовь Кочубей — г-жа Каменская, Марія — г. Латернеръ, Андрей—г. Васильевъ 3-й, Орликъ—г. Стравинскій, Искра—г. Кондараки, Пьяный казакъ—г. Васильевъ 2-й. Отсутствіе автора повліяло на внѣшній успѣхъ, но оперу приняли не хуже, чѣмъ въ Москвѣ; повторили, по требованію публики, гопакъ 1-го акта, и монологъ Кочубея „о кладахъ“; очень понравилась симфоническая картина „Полтавскій бой“. Качество исполненія было выше, чѣмъ въ Москвѣ: тамъ не было такихъ голосовъ, какъ у Прянишникова - Мазепы и Кочубея - Мельникова. Декораціи и костюмы были еще богаче и красивѣе московскихъ.

Но пресса была „хуже“ московской. Кюи вывелъ на бумагѣ (которая все стерпѣла и не покраснѣла) слѣдующее: „Рубинштейнъ не истратилъ свой талантъ, а только низвелъ его до „Нерона“, а Чайковскій, значительно превосходившій А. Рубинштейна силою таланта, извелъ его совершенно.... Либретто „Мазепы“ превосходно, однако г. Чайковскому удалось его испортить музыкою до такой степени, что почти всѣ чудныя сцены никакого впечатлѣнія не производятъ („Недѣля“ № 7, 1884 г.).“ Нѣкто Галлеръ (изругавшій „Кузнеца Вакулу“—см. выше) привелъ цѣлый списокъ заимствованій, будто бы сдѣланныхъ авторомъ „Мазепы“ изъ другихъ оперъ, причемъ увѣрялъ, что финальный хоръ „О, Боже Боже!“ взятъ изъ пѣсни „По всей деревнѣ Катинька“!... Лучшее, что было написано петербургскою прессою въ похвалу Чайковскаго, заключалось въ словахъ М. Иванова въ „Новомъ Времени“: „Въ цѣломъ опера, во всякомъ случаѣ, представляетъ небезъинтересное представленіе, имѣющее не мало сценическихъ достоинствъ, если въ немъ порою и отсутствуютъ музыкальныя“.

Извѣстія объ отсутствіи энтузіазма на 1-мъ представленіи и о „скверной“ прессѣ привели Чайковскаго въ самое мрачное настроеніе духа. 18 февраля 1884 г. онъ писалъ М. Чайковскому изъ Парижа (II, 626): „Это подѣйствовало на меня, какъ громовой ударъ, и весь день я страдалъ такъ ужасно, какъ будто случилось непоправимое, ужасное бѣдствіе. Конечно, тутъ есть всегдашнее преувеличеніе, но, въ самомъ дѣлѣ, въ мои годы, въ моемъ положеніи, когда уже надѣяться на будущее трудно—всякій, даже относительный, неуспѣхъ пріобрѣтаетъ размѣры позорнаго фіаско. А главное, обидно то, что, будь я другой человѣкъ и возьми на себя настолько, чтобы поѣхать въ Петербургъ, — я, вѣроятно, уѣхалъ бы,

увѣнчанный лаврами.“ Особенно досадовалъ Чайковскій на себя послѣ того, какъ Направникъ увѣдомилъ его о томъ, что на 1-мъ петербургскомъ представленіи присутствовалъ Государь Императоръ, необыкновенно благосклонно отнесшійся къ музыкѣ „Мазепы“ и выразившій интересъ къ личности композитора (см. „Жизнь“, II, 628). Впрочемъ, Чайковскій быстро успокоился и, въ письмѣ отъ 13 марта 1884 г. (II, 630), назвалъ себя „сумасшедшимъ человѣкомъ“, огорчившимся газетными отчетами, которые „не есть отраженіе общаго мнѣнія“, и заключилъ: „Оказывается вообще, что роптать мнѣ не на что, а что, напротивъ, нужно только благодарить Бога, изливающаго на меня столько милостей“.

Несмотря на опасенія Чайковскаго, опера „Мазепа“ двинулась въ провинцію успѣшнѣе многихъ другихъ оперъ мнительнаго композитора; еще при жизни Чайковскій порадовался большому успѣху, который имѣла эта опера въ Тифлисѣ, въ 1885 г.; Чайковскій присутствовалъ при одномъ изъ представленій этой оперы въ Тифлисѣ, 24 апрѣля 1886 г., очень одобрилъ исполненіе (особенно г-жу Зарудную-Марію и г. Лодія-Андрея) и удостоился шумной и сердечной оваціи со стороны публики.

Новыя завоеванія, сдѣланныя Чайковскимъ въ области драматизма, слишкомъ были цѣнны, чтобы композиторъ не пожелалъ попробовать своихъ силъ на поприщѣ чисто-драматической, и притомъ чисто-русской, оперы. Такимъ образомъ, возникла „Чародѣйка“ — лучшая, по цѣльности стиля, изъ драматическихъ оперъ Чайковскаго, совершенно непонятая критиками, искавшими въ операхъ Чайковскаго однихъ лирическихъ романсовъ или инструментальныхъ красотъ „симфониста“ [1]).

Внѣшняя исторія этой оперы незамысловата. Въ январѣ 1885 г. Петръ Ильичъ искалъ сюжета для новой оперы. Модестъ Ильичъ Чайковскій, въ бытность свою тогда въ Москвѣ, упомянулъ о „Чародѣйкѣ“ И. В. Шпажинскаго, незадолго до того шедшей въ Петербургѣ съ М. Г. Савиною въ заглавной роли (Кумы), — не рекомендуя, впрочемъ, самой драмы для либретто, но лишь указавъ на то, какъ эффектна для оперы сцена встрѣчи Кумы съ Княжичемъ. Чайковскій въ тотъ же день купилъ экземпляръ драмы Шпажинскаго и пришелъ въ восторгъ отъ этой сцены, которая и рѣшила вопросъ о новой оперѣ. На другой же день онъ написалъ письмо И. В. Шпажинскому о передѣлкѣ драмы въ либретто и въ отвѣтъ получилъ заявленіе: „ни съ кѣмъ не стану работать съ такимъ особеннымъ удовольствіемъ, какъ съ вами“ („Жизнь“, III, 23). Повидимому, Чайковскій опять очаровался

1) „Скверная“ пресса, при жизни Чайковскаго, особенно любила называть Чайковскаго „симфонистомъ“; это ядовитѣе, чѣмъ „романсистъ“, кое-что смекающій въ вокальной музыкѣ (В. Ч.).

возможностью создать интересный женскій типъ; вотъ что онъ пишетъ 12 апрѣля 1885 г. Э. К. Павловской, которую прочилъ въ исполнительницы роли Кумы (Настасьи) и убѣждалъ въ томъ, что роль эта благодарна (см. „Жизнь“, III, 39): „Конечно, Настасья—гулящая баба, но чары ея не только въ томъ, что она говоритъ красно и всѣмъ въ угоду. Этихъ чаръ достаточно. чтобы привлекать въ ея кабачокъ. Но какъ заставить только этимъ Княжича — изъ лютаго врага, пришедшаго убить,— сдѣлаться страстно-преданнымъ любовникомъ?—Дѣло въ томъ, что въ глубинѣ души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой до этого случая только негдѣ было высказаться. Сила эта въ любви. Она—сильная, женская натура, умѣющая полюбить только разъ навсегда и въ жертву этой любви отдать все. Пока любовь была только въ зародышѣ, Настасья мѣняла свою силу на мелкую монету, т. е. забавлялась тѣмъ, что поголовно влюбляла въ себя всѣхъ, кто попадался. Тутъ она просто симпатичная, привлекательная, хотя и развращенная баба; она знаетъ, что плѣнительна, довольствуется этимъ сознаніемъ и, не бывъ просвѣтлена ни вѣрой, ни воспитаніемъ въ своемъ сиротствѣ, поставила себѣ единственной задачей весело жить.... Но является тотъ, кому суждено затронуть молчавшія до сихъ поръ, лучшія струны ея „нутра“, и она преображается. Жизнь для нея дѣлается пустякомъ, если она не достигнетъ цѣли, сила ея плѣнительности, прежде дѣйствовавшая безсознательно, тутъ является несокрушимымъ орудіемъ, которое въ одно мгновеніе сламываетъ враждебную силу, т. е. ненависть Княжича.... Затѣмъ тотъ и другая отдаются бѣшеному потоку любви, который приводитъ къ неизбѣжной катастрофѣ—ея смерти, и смерть эта оставляетъ въ зрителѣ примиренное и умиленное чувство.... Разумѣется, я говорю о томъ, какъ это будетъ у меня въ либретто, а не такъ, какъ это теперь въ драмѣ. Шпажинскій превосходно понялъ, что мнѣ нужно, и, согласно моему пониманію, оттѣнитъ главныя дѣйствующія лица. Онъ сгладитъ нѣкоторыя рѣзкости въ manière d'être (повадкахъ) Настасьи и выдвинетъ сразу характерными штрихами скрытую силу нравственной красоты ея.... Онъ и я, а потомъ вы (если примиритесь съ ролью) сдѣлаемъ такъ, что въ послѣднемъ актѣ всѣ плакать будутъ!“

„Чародѣйка“ писалась въ теченіе сезона 1885—1886 гг.; 27 сентября 1885 г. композиторъ писалъ: „Готовое первое дѣйствіе „Чародѣйки“ лежитъ передо мной и я уже начинаю увлекаться предстоящей задачей“ („Жизнь“ III, 74), а черновые эскизы новой оперы Чайковскій кончилъ 18 августа 1886 г.—все это въ тиши своего уединенія, въ селѣ Майдановѣ, прерывавшагося поѣздкою заграницу. Этою оперою онъ былъ очень доволенъ, и, въ превосходномъ настроеніи

духа, писалъ 9 сентября 1886 г. М. Чайковскому (III, 131): „Если правду говорить, то лучшія оперы въ мірѣ сочиняетъ П. И. Чайковскій, а между его операми наилучшая—„Чародѣйка". Что ни страничка, то перлъ. Въ эту минуту мнѣ такъ кажется. Но, по всей вѣроятности, Фитингофу кажется, что его „Тамара" куда лучше, и еще Богъ знаетъ, кто изъ сихъ двоихъ больше правъ!..." 5 марта 1887 г. въ С.-Петербургѣ, въ концертѣ Филармоническаго общества, подъ управленіемъ Чайковскаго, между прочимъ, были исполнены арія изъ „Чародѣйки" и „пляска скомороховъ", оттуда же [1]). Вся опера была окончена, въ инструментовкѣ, къ 6 мая 1887 г.

Первыя („корректурныя", по характерному выраженію Чайковскаго—см. „Жизнь" III, 179) репетиціи „Чародѣйки" начались съ сентября 1887 г.; еще въ іюлѣ композиторъ сдѣлалъ нѣсколько небольшихъ измѣненій въ тесситурѣ партіи Настасьи, для Э. К. Павловской (см. „Жизнь", III, 179), а 21 сентября 1887 г.—еще поправку (III, 182). 1 октября 1887 г., Чайковскій, пріѣхавшій въ Петербургъ для окончательныхъ репетицій „Чародѣйки", писалъ („Жизнь", III, 183): „Вчера у меня была первая оркестровая репетиція. Я, какъ водится, очень волновался, но обошлось все очень благополучно. Артистами и особенно заботливостью, съ которой отнесся Направникъ къ разучиванію оперы, я очень, очень доволенъ." 18 октября онъ извѣщалъ г-жу фонъ-Меккъ („Жизнь, III, 184): „Утомленіе мое—чрезвычайное; бывали дни, когда я возвращался домой съ репетиціи до того измученный, что отказывался отъ обѣда, какого бы то ни было сообщества и прямо до утра ложился въ постель. Тѣмъ не менѣе (какъ и въ прошломъ году, въ время репетицій „Черевичекъ"), я чувствую себя несравненно болѣе спокойнымъ и довольнымъ, чѣмъ при прежнихъ постановкахъ моихъ оперъ, когда я самъ еще не дирижировалъ. Положеніе автора разучиваемой оперы, когда онъ прямого участія въ общихъ трудахъ не имѣетъ, очень неловкое и странное; другое дѣло, теперь—когда на дирижерскомъ мѣстѣ я сознаю себя настоящимъ хозяиномъ и главой всего, что дѣлается въ театрѣ.... Исполненіемъ оперы, въ общемъ, я доволенъ, но, къ сожалѣнію, у меня очень неудачная главная исполнительница, г-жа Павловская. Она потеряла совершенно голосъ, и ее едва слышно. Между тѣмъ, еще два года тому назадъ, когда она была гораздо лучше, я далъ ей обѣщаніе, что роль Чародѣйки будетъ ея—и нарушить слова не могу.... Декораціи, костюмы, вся mise en scène—великолѣпны."

„Чародѣйка" впервые исполнена была въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра, 20 октября 1887 г., при роскошной художественной обстановкѣ, подъ управленіемъ самого

1) Ц. Кюи не замедлилъ выразиться: въ аріи—„слащаво-ноющія фразки съ псевдо-русскимъ характеромъ", а танецъ—„не музыкаленъ" (см. „Жизнь", II, 161).

автора, въ слѣдующемъ составѣ исполнителей: Князь Курляшевъ—г. Мельниковъ, Княгиня—г-жа Славина, Княжичъ—г. Васильевъ 3-й, Мамыровъ—г. Стравинскій, Ненила—г-жа Долина, Кума—г-жа Павловская, Фока—г. Климовъ 1-й, Поля—г-жа Марковская, Кичига—г. Карякинъ, Паисій—г. Васильевъ 2-й, Кудьма—г. Павловскій, Потапъ—г. Соболевъ, Лукашъ—г. Угриновичъ. Лучшими изъ нихъ были гг. Мельниковъ (Князь), Стравинскій (Мамыровъ) и г-жа Славина (Княгиня). Единственный взрывъ единодушнаго и восторженнаго одобренія вызвалъ Стравинскій нѣсколькими словами монолога во 2-мъ дѣйствіи („Меня, меня плясать заставить!"). Все остальное было принято публикою холодно, а всего холоднѣе, „гвоздь" всей оперы—любовный дуэтъ Княжича и Кумы въ 3-мъ актѣ. Понятно, въ чемъ дѣло: главную партію оперы исполняла безголосая артистка!... Вызововъ, даже подношеній, всетаки, было много, но аплодисменты начинались не непосредственнымъ взрывомъ, тотчасъ послѣ паденія занавѣса,—вѣрный признакъ, что причиною восхищенія были симпатіи къ автору, а не къ самому исполненію или къ самой оперѣ.

Не того ждалъ Чайковскій (впрочемъ, въ вечеръ 20 октября ему казалось, что опера понравилась). Онъ имѣлъ основанія отводить „Чародѣйкѣ" высокое мѣсто среди своихъ оперъ и ждать большого, рѣшительнаго успѣха (но опять-таки при надлежащей „Кумѣ")!... Въ сущности, именно „Чародѣйка" должна захватывать, своею музыкою, широкую массу: музыка "Чародѣйки" всего ближе, по стилю, къ Мейерберу, и значительно теплѣе и темпераментнѣе музыки къ „Орлеанской дѣвѣ"; либретто, къ тому же, гораздо совершеннѣе либретто „Мазепы" и, вмѣстѣ съ музыкальнымъ интересомъ, къ концу оперы, все возрастаетъ интересъ драматическаго дѣйствія (драматическая завязка основана на любви отца и сына, князя и княжича, къ хозяйкѣ заѣзжаго двора—„кумѣ" Настасьѣ; опера полна сильно-драматическихъ конфликтовъ и кончается сыноубійствомъ, отравленіемъ Настасьи и сумасшествіемъ стараго князя). Музыка превосходно слѣдитъ за перипетіями драмы и весьма гибка по формамъ. Широкая натура Настасьи прекрасно охарактеризована аріей „Глянуть съ Нижняго", написанной въ средневѣково-церковномъ ладѣ (F-dur миксолидійскомъ), съ чисто-народною колоратурою, изображающею переливчатую ширь Волги-матушки. Конецъ 1-го акта (пѣсня старика-князя съ народомъ, и пляска дьяка съ скоморохами)—грубо-юмористиченъ, но и грубо-народенъ, во вкусѣ Мусоргскаго. Любители аріозо-романсовъ могутъ наслаждаться прелестнымъ аріозо стараго князя, во 2-мъ актѣ: „А образъ той чаровницы". Сцены 3-го акта Князя и Княжича съ Настасьею сопровождаются музыкою содержательною и драматическою. Всѣ ужасы 4-го ак-

та, — характеристика лѣсного колдуна Кудьмы, отравленіе, убійство княжича, гроза, безуміе князя съ галлюцинаціями,— все это написано съ истеричною „жестокостью" драматизма, отталкивающею отъ оперы слабонервныхъ „ушеугодниковъ" (словцо Сѣрова), желающихъ, чтобы Чайковскій писалъ одни оперные романсы.... Впрочемъ, также и въ этой оперѣ Чайковскій относится съ особеннымъ вниманіемъ къ характеристикѣ женскаго типа; самымъ рельефнымъ по музыкѣ лицомъ является кума-Настасья, грубыя страсти которой опоэтизированы съ мастерствомъ, напоминающимъ мастерство Тургенева, съумѣвшаго опоэтизировать въ „Вешнихъ водахъ" грубо-чувственную Марью Павловну.

Понятно, что успѣхъ оперы безъ хорошей „Кумы" невозможенъ. На этотъ разъ (какъ справедливо замѣчаетъ М. Чайковскій, III, 185) не при чемъ было и недружелюбіе петербургскихъ рецензентовъ, которому Чайковскій приписывалъ „почетный провалъ" оперы, выдержавшей всего 7 или 8 представленій. Да и пресса была совсѣмъ ужъ не такъ „плоха" на этотъ разъ: она только захлебывалась отъ восторга, заявляя, что Чайковскій - по преимуществу симфонистъ-лирикъ, а не оперный композиторъ, а вообще даже почти не бранилась. М. Чайковскій приписываетъ неуспѣхъ оперы „свойствамъ музыки", но и это неосновательно: музыка „Чародѣйки" популярнѣе „Онѣгина", „Орлеанской дѣвы" и „Мазепы". Все дѣло, очевидно—въ исполненіи.

На горе Чайковскаго, также и первое представленія „Чародѣйки" въ Москвѣ, 2 февраля 1890 г., было изъ рукъ вонъ плохо, и какъ нарочно—опять съ безголосою „Кумою"!—Н. Кашкинъ въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ" писалъ объ этомъ представленіи слѣдующее (см. „Жизнь", III, 353): „Опера, очевидно, была разучена на скорую руку, кое-какъ,—что и сказалось на первомъ представленіи, прошедшемъ, въ общемъ, весьма неудовлетворительно. Артистовъ винить въ этомъ мы ни въ какомъ случаѣ не станемъ: они сдѣлали все, что могли и нѣкоторые изъ нихъ были даже хороши, какъ напримѣръ, гг. Корсовъ, Михайловъ и др., но ансамбля, за недостаточной спѣвкой, не было—все шло болѣе или менѣе врозь. Оркестръ аккомпанировалъ грубо, безъ оттѣнковъ; мѣдные играли все время фортиссимо и покрывали своей однообразной звучностью все и всѣхъ. Исполнительница заглавной роли (Кумы), г-жа Коровина, была нездорова и пѣть ей въ этотъ вечеръ не слѣдовало.... Изъ появившагося въ газетахъ репертуара Большаго театра видно, что „Чародѣйка" больше не пойдетъ до поста. И слава Богу: повтореніе подобнаго исполненія совсѣмъ нежелательно; оперу слѣдуетъ прежде выучить и потомъ уже давать!".

Послѣ поста опера не была возобновлена въ Москвѣ и карьера „Чародѣйки" въ Москвѣ, въ 1890 г., оборвалась на

этомъ одномъ представленіи [1].... Но посмертный успѣхъ „Чародѣйки", поставленной 7 мая 1902 г. на оперной сценѣ народнаго дома имени Императора Николая II въ С.-Петербургѣ [2], съ „прекрасною" на сей разъ „прессою", даже каявшейся въ быломъ своемъ предубѣжденіи противъ „Чародѣйки", доказалъ „репертуарность" этой оперы, а вмѣстѣ и живость ея народно-музыкальнаго элемента [3]). Опера двинулась и въ провинцію (16 декабря 1903 г.—впервые исполнена въ Саратовѣ). Чайковскій, какъ бы то ни было, былъ правъ въ своей любви къ этой оперѣ; лишній разъ оправдался глубокомысленный возгласъ Пушкина по адресу всякаго „взыскательнаго художника": „ты—самъ свой высшій судъ!"...

Чайковскій слишкомъ любилъ типъ лирической оперы, чтобы подолгу увлекаться сюжетами „большой" оперы вродѣ „Орлеанской дѣвы", „Мазепы" или „Чародѣйки". Послѣ „Чародѣйки" онъ возвращается къ типу лирической оперы, къ типу хорошо развитыхъ аріозо „Евгенія Онѣгина". На этотъ разъ, однако, Чайковскій превосходитъ стиль „Евгенія Онѣгина" силою драматизма въ отдѣльныхъ моментахъ; въ новой оперѣ Чайковскаго одинаково интересны, къ тому же, и мужская, и женская партіи—оба главныхъ персонажа, и герой, и героиня. Я говорю о „Пиковой дамѣ".

Исторія оперы „Пиковая дама" слѣдующая.

Въ началѣ 1888 г. Н. С. Кленовскій, композиторъ нѣсколькихъ балетовъ для московскаго Большого театра и музыки къ драматическимъ пьесамъ (см. о немъ въ пятой главѣ этого сочиненія) обратился, по рекомендаціи И. А. Всеволожскаго, къ Модесту Чайковскому съ просьбою написать либретто на сюжетъ пушкинской „Пиковой дамы". М. Чайковскій написалъ двѣ первыхъ картины либретто для Кленовскаго и въ письмѣ къ брату выразилъ сожалѣніе, что пишетъ не для П. И. Въ отвѣтномъ письмѣ 28 марта 1888 г. Петръ Ильичъ, удрученный неуспѣхомъ „Чародѣйки", писалъ, что отнынѣ приналяжетъ на симфоническую музыку,— „а оперу стану писать только, если случится сюжетъ, способный глубоко разогрѣть меня; такой сюжетъ, какъ „Пиковая дама", меня не затрогиваетъ и я могъ бы только коекакъ написать" (см. „Жизнь", III, 239). Прошло нѣсколько мѣсяцевъ; композиторъ понемногу успокоился, пренебрегъ неудачами „Чародѣйки", и сталъ подумывать о новой оперѣ;— а тутъ какъ разъ ему еще разъ порекомендовали „Пиковую даму"—онъ и взялся за либретто М. Чайковскаго. Въ пись-

1) Пока опера не была поставлена московской „частной оперой", въ концѣ 1900 г.

2) Составъ: Кума—г-жа Тамарова, Княжичъ—г. Саяновъ, Князь—г. Гладковъ, Княгиня—г-жа Пржебылецкая.

3) На мой личный взглядъ, со стороны музыкальнаго націонализма, „Чародѣйка"—самая „русская" изъ всѣхъ оперъ Чайковскаго. Кстати говоря, въ одной вообще весьма недружелюбной рецензіи посвященной 1-му изданію моей „Исторіи оперы", критикъ похвалилъ меня за отзывъ именно о „Чародѣйкѣ". Знаменіе времени! (В. Ч.).

махъ къ г-жѣ Меккъ отъ 17-го и 26 декабря 1889 г. („Жизнь", III, 338), Чайковскій излагаетъ слѣдующее: „Я рѣшилъ отказаться отъ всѣхъ заграничныхъ и здѣшнихъ приглашеній и уѣхать мѣсяца на четыре куда-нибудь въ Италію отдыхать и работать надъ будущей моей оперой. Я выбралъ сюжетомъ для этой оперы „Пиковую даму" Пушкина. Случилось это такимъ образомъ. Братъ мой, Модестъ, три года тому назадъ приступилъ къ сочиненію либретто на сюжетъ „Пиковой дамы", по просьбѣ нѣкоего Кленовскаго, и въ теченіе этихъ трехъ лѣтъ сдѣлалъ понемногу очень удачное либретто.... но Кленовскій отъ сочиненія музыки, въ концѣ концовъ, отказался, почему-то не сладивъ со своей задачей. Между тѣмъ, директоръ театровъ, Всеволожскій увлекся мыслью, чтобы я написалъ на этотъ самый сюжетъ оперу и, притомъ, непремѣнно къ будущему сезону (1890—1891 г.). Онъ высказалъ мнѣ это желаніе, и такъ какъ это совпало съ моимъ рѣшеніемъ бѣжать изъ Россіи, въ январѣ (1890 г.) и заняться сочиненіемъ, то я согласился. Было назначено засѣданіе цѣлой импровизированной комиссіи, на которомъ братъ мой прочелъ свое либретто, причемъ были обстоятельно обсуждены сценическія достоинства и недостатки его произведенія, проектированы декораціи, даже распредѣлены роли и т. д. Такимъ образомъ, уже теперь въ дирекціи театровъ идутъ толки о постановкѣ оперы, ни одной ноты изъ которой еще не написано. Мнѣ очень хочется работать, и если удастся хорошо устроиться гдѣ-нибудь въ уютномъ уголкѣ заграницей,—мнѣ кажется, что я свою задачу осилю и къ маю представлю въ дирекцію клавираусцугъ, а лѣтомъ буду инструментовать его."

Чайковскій такъ и поступилъ: поѣхалъ въ январѣ 1890 г. во Флоренцію, и записалъ въ дневникъ 19 января 1890 г.: „началъ оперу—и недурно", а 22 января писалъ П. Юргенсону: „Я вышелъ изъ періода „мерлихлюндіи", благодаря работѣ, которая, слава Богу, идетъ хорошо.... Здѣсь мнѣ очень удобно писать безъ помѣхи—а вѣдь я хочу сдѣлать невѣроятный фокусъ: написать оперу къ будущему сезону! Таково желаніе весьма благоволящей ко мнѣ дирекціи, а я не имѣю причинъ не стараться пользоваться этимъ благоволеніемъ. Къ тому же, я, признаться, люблю работать къ спѣху, люблю, когда меня ждутъ, торопятъ. И это нисколько не отзывается на качествѣ моихъ произведеній: „Спящая красавица" (балетъ)—едва ли не лучшее изъ всѣхъ моихъ сочиненій,—а вѣдь я написалъ ее невѣроятно скоро...." Работа пошла такъ быстро, что либреттистъ едва поспѣвалъ поставлять матеріалъ. Особый разговоръ былъ по поводу картины на набережной (предпослѣдней въ оперѣ); Чайковскій писалъ брату 2 14 февраля 1890 г.: „Ты и Ларошъ безусловно противъ нея (этой картины). А я, несмотря на желаніе имѣть

какъ можно меньше картинъ и стремясь къ сжатости, боюсь, что безъ этой картины все третье дѣйствіе будетъ безъ женщинъ — а это скучно. Кромѣ того, нужно, чтобы зритель зналъ, что сталось съ Лизой; закончить ея роль 4-й картиной нельзя." („Жизнь", III, 348). Композитора смущала мысль о трудностяхъ партіи тенора, предполагающей большую выносливость со стороны пѣвца; 6 февраля 1890 г. онъ писалъ: „Что бы выдумать, чтобы бѣдному Фигнеру [1]) дать роль не слишкомъ непосильную? Семь картинъ, и онъ все время долженъ пѣть!" Изъ письма отъ 12/24 февраля 1890 г. видно, что изъ двухъ предложенныхъ либреттистомъ интермедій („Представленіе на празднованіе дня рожденія князя Вяземскаго", Г. Державина и „Искренность пастушки", пастораль Карабанова) композиторъ выбралъ „пастораль" и, ранѣе всей 3-й картины, принялся за эту интермедію. О музыкѣ къ пасторали Чайковскій писалъ, въ томъ же письмѣ („Жизнь", III, 350): „Вышло, мнѣ кажется, очень въ стилѣ того времени и очень коротко и интересно. Когда я писалъ, по временамъ мнѣ казалось, что я живу въ XVIII вѣкѣ и что дальше Моцарта ничего не было.... Ну, Модя, если, Богъ дастъ, кончу оперу,— она выйдетъ—шикъ! Четвертая картина, по моему, будетъ имѣть ошеломляющее дѣйствіе." Эта картина (сцена смерти графини) была окончена въ мартѣ 1890 г., такъ какъ въ письмѣ изъ Флоренціи отъ 19 марта 1890 г. Чайковскій писалъ брату („Жизнь", III, 360): „Модя, я или ужасно ошибаюсь, или „Пиковая дама", въ самомъ дѣлѣ, шедевръ! Я испытываю въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напримѣръ въ 4-й картинѣ, которую аранжировалъ сегодня, такой страхъ, и ужасъ, и потрясеніе, что не можетъ быть, чтобы слушатели не ощутили хоть часть того же." Необходимость, послѣ черновыхъ набросковъ, дѣлать немедленно фортепіанное переложеніе въ особенности была тягостна для Чайковскаго; въ томъ же письмѣ 19 марта 1890 г. онъ писалъ: „Сегодня почти окончилъ клавираусцугъ 2-го дѣйствія; остается еще одно [2]). Это для меня самая ужасная и разстраивающая нервы работа. Писалъ я оперу съ самозабвеніемъ и наслажденіемъ; инструментовать буду съ удовольствіемъ. Но дѣлать переложеніе,—это для меня что-то ужасное! Вѣдь все время приходится уродовать то, что написано для оркестра. Я думаю, что моя болѣзнь есть слѣдствіе нервнаго разстройства отъ этого поганаго труда. Цѣлыя двѣ недѣли я былъ нездоровъ, ничего не ѣлъ, ощущалъ невѣроятную слабость; по словамъ Назара (слуги), очень измѣнился въ лицѣ и былъ въ ужасномъ состояніи духа." Слѣдуетъ отмѣтить интересный фактъ: эффектное „бриндизи" Германа (тостъ: „Что наша

---

1) Впослѣдствіи создавшему роль Германа въ „Пиковой дамѣ".

2) По указанію М. Чайковскаго (III, 303), въ черновомъ эскизѣ, вся опера была уже готова 3 марта, т. е. писалась всего въ теченіе 44 дней! Быстрота почти сверхъестественная.

жизнь?—игра!") въ финалѣ оперы,—идея либреттиста; 12/24 февраля 1890 г. П. И. Чайковскій писалъ брату: „посмотримъ, какъ ты сдѣлаешь brindisi, но я съ трудомъ постигаю въ устахъ сумасшедшаго Германа что-нибудь въ родѣ „Il segreto per esser felice" (изъ оперы „Лукреція Борджіа" Доницетти)." Наконецъ, 25 марта 1890 г. Чайковскій отправилъ и 3-е дѣйствіе клавираусцуга [1]) въ Москву и поѣхалъ въ Римъ. Н. Кашкинъ („Воспоминанія", стр. 142), со словъ Чайковскаго, говоритъ: „По разсказу композитора, онъ такъ увлекся сюжетомъ во время писанья, что вполнѣ увѣровалъ въ истинность происшествія, и, когда окончилъ послѣднюю сцену, то ему стало очень жаль Германа, онъ началъ его оплакивать горько, и, рѣшивъ наконецъ, что не можетъ оставаться въ городѣ, гдѣ Германъ умеръ, то есть во Флоренціи, уѣхалъ на слѣдующій день въ Римъ." 3 августа 1890 г. Чайковскій писалъ (см. „Жизнь", III, 382) о себѣ: „живо перестрадалъ и перечувствовалъ все происходящее въ операхъ—даже до того, что одно время боялся появленія призрака Пиковой дамы!"... Еще не уѣзжая въ Россію, въ Италіи, Чайковскій инструментовалъ добрую половину „Пиковой дамы", а всю инструментовку окончилъ уже въ Россіи, 8 іюня 1890 г. Такъ какъ опера начата 19 января 1890 г., то, по подсчету М. Чайковскаго (III, 393), вся работа надъ музыкою „Пиковой дамы" окончена въ четыре мѣсяца и 20 дней, и подоспѣла, значитъ, къ сроку (первое представленіе „Пиковой дамы" состоялось 7 декабря 1890 г.).

О первомъ исполненіи, въ дружескомъ кругу, „Пиковой дамы", лѣтомъ 1890 г., Н. Кашкинъ („Воспоминанія", стр. 141) разсказываетъ слѣдующее: „Въ Фроловскомъ (деревнѣ, гдѣ жилъ Чайковскій) я гостилъ нѣсколько разъ. Однажды были приглашены слушать только что оконченную „Пиковую даму" нѣсколько человѣкъ изъ консерваторіи. Почему-то я пріѣхалъ днемъ раньше всѣхъ, и композиторъ тотчасъ же послѣ обѣда началъ мнѣ играть свою оперу по порядку, сначала. Въ 1-й картинѣ я похвалилъ балладу Томскаго. „Какой вздоръ!—съ досадой воскликнулъ композиторъ;—слушай дальше." Сцена Германа съ Лизой во 2-й картинѣ привела меня въ совершенное восхищеніе, но, на этотъ разъ, мои выраженія восторга были приняты благосклонно. Послѣ коротенькаго перерыва, во время котораго авторъ сказалъ мнѣ, что онъ чрезвычайно доволенъ своимъ подражаніемъ Моцарту въ интермедіи слѣдующаго акта, игра продолжалась. Интермедія сдѣлана, дѣйствительно, мастерски, но я былъ выбитъ изъ первоначальнаго настроенія, остался какъ-то холоденъ и только замѣтилъ, что нумеръ, называвшійся сара-

---

1) По разсчету М. Чайковскаго (III, 393), на писаніе клавираусцуга пошло всего 22 дня. Клавираусцугъ писался самимъ композиторомъ, очевидно, въ видахъ скорости: 1-е изданіе клавираусцуга, въ немногихъ экземплярахъ, дѣлалось для пѣвцовъ-солистовъ.

бандой, не имѣетъ ни ритма, ни характера этого танца; названіе было немедленно уничтожено. Въ слѣдующей картинѣ, въ сценѣ въ спальнѣ графини, Чайковскій заставилъ меня играть фигуры альтовъ и басовъ, а самъ игралъ остальное и пѣлъ. Эта картина, не смотря на сравнительно слабое окончаніе, произвела на меня глубочайшее впечатлѣніе, и я не могъ вымолвить ни одного слова. Самъ авторъ былъ взволнованъ; мы встали изъ-за фортепьяно и оба порознь нѣсколько времени молча ходили по комнатамъ. Удивительно сильна и поэтична оказалась сцена съ призракомъ графини; такая даже незначительная деталь, какъ зоревая фанфара, давала, казалось мнѣ, особенно поэтичный оттѣнокъ музыкѣ; таинственныя гармоніи, сопровождающія появленіе призрака, также очаровали меня. Остальныя двѣ картины опять нѣсколько расхолодили впечатлѣніе, хотя застольная пѣсня Германа очень понравилась...." О проектируемыхъ исполнителяхъ перваго представленія Чайковскій писалъ 10 іюля 1890 г. („Жизнь" III, 381): „Фигнеръ въ восторгѣ отъ партіи (Германа), говоритъ о ней со слезами на глазахъ,— какой хорошій признакъ!—отчасти партію уже знаетъ, и я убѣдился, какъ онъ уменъ и понятливъ: всѣ его намѣренія соотвѣтствуютъ моимъ желаніямъ. Одно меня огорчаетъ: онъ требуетъ транспонировки на цѣлый тонъ „бриндизи", говоря совершенно основательно, что не можетъ, не терзаясь страхомъ „квакнуть", пѣть эту, въ самомъ дѣлѣ трудную на моей высотѣ вещь, въ концѣ оперы [1]). Нечего дѣлать!... Медея (Мей; супруга Фигнера) свою партію (Лизы) тоже знаетъ, тоже въ восторгѣ и непремѣнно нужно, чтобы она, а не Мравина пѣла въ первый разъ; это нужно потому, что Фигнеръ съ ней теперь уже удивительно спѣлся и ему будетъ, конечно, легче и пріятнѣе, если она будетъ пѣть...." Осенью начались репетиціи, шедшія очень гладко. 6 декабря 1890 г., днемъ, состоялась репетиція въ присутствіи Ихъ Величествъ и представителей высшаго петербургскаго общества.

Первое представленіе „Пиковой дамы" состоялось въ Петербургѣ, на сценѣ маріинской оперы, 7 декабря 1890 г. Дирижировалъ Э. Ф. Направникъ. Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Германъ—г. Фигнеръ, Томскій—г. Мельниковъ, кн. Елецкій—г. Яковлевъ, Чекалинскій—г. Фрей, Златогоръ—г. Климовъ 2-й, Графиня—г-жа Славина, Лиза—г-жа Медея Фигнеръ (Мей), Полина—г-жа Долина, Прилѣпа—г-жа Ольгина, Миловзоръ—г-жа Фриде, гувернантка—г-жа Пильцъ, горничная—г-жа Юносова. Ни одна изъ оперъ Чайковскаго на первомъ представленіи не была исполнена такъ прекрасно. Направникъ въ управленіи ансамблемъ, Фигнеръ въ роли Германа превзошли самихъ себя; декораціи и костюмы отли-

1) Пѣвецъ и композиторъ сошлись, въ концѣ концовъ, на компромиссѣ: на пониженіи застольной пѣсни Германа на полъ-тона. (В. Ч.).

чались и вѣрностью эпохѣ, и рѣдкимъ совершенствомъ. Успѣхъ шелъ крешендо къ концу оперы; автора и исполнителей вызывали очень много; дуэтъ Лизы и Полины во 2-й картинѣ, арія Елецкаго, пасторальное дуэттино были повторены. „Фурора“ не было, но „репертуарность“ оперы чувствовалась въ особомъ, тепломъ настроеніи публики.

Эти особенности перваго представленія „Пиковой дамы“ понятны. Опера написана на превосходное либретто (Мод. Чайковскаго), усиливающее, мѣстами, драматизмъ повѣсти Пушкина, изъ которой заимствованъ сюжетъ. У Пушкина Германъ—только игрокъ, для котораго интрижка съ Лизою есть средство узнать таинственныя „три карты“; въ оперѣ же представлена драматическая борьба азарта съ любовною страстью въ душѣ Германа,- типъ углубленъ, а потому и становится болѣе интересенъ. Съ особенною силою выраженъ этотъ типъ въ пѣснѣ Германа, въ послѣднемъ актѣ: „Что наша жизнь?.... Германъ Чайковскаго—новое пріобрѣтеніе для галлереи байроническихъ героевъ искусства 19 вѣка. Тэнъ въ своей „Философіи искусства“ говоритъ, что „господствующею личностью, то есть главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, къ которому зрители относятся съ большимъ интересомъ и вниманіемъ, въ поэзіи 19 вѣка является грустно-задумчивый честолюбецъ, каковы Рене, Фаустъ, Вертеръ, Манфредъ, сердца вѣчно жаждущія, смутно-тревожныя, неизлѣчимо-несчастныя.... [1]). Нѣтъ ничего удивительнаго въ развитіи въ тотъ же вѣкъ музыки, этого новаго искусства. Оно соотвѣтствуетъ появленію новаго генія, этого тревожно-пламеннаго больного. Къ нему-то и обращаются Бетховенъ, Мендельсонъ, Веберъ; къ нему-то въ позднѣйшее время пытаются обращаться Мейерберъ, Берліозъ и Верди; къ его утрированной и утонченной чувствительности, къ его неопредѣленнымъ и безпредѣльнымъ вдохновеніямъ обращается музыка.“ Къ нему же—прибавляю—обращается и Чайковскій, какъ создатель партіи Германа въ „Пиковой дамѣ“ [2]). Въ сравненіи съ кроткимъ меланхоликомъ Ленскимъ въ „Евгеніи Онѣгинѣ“, бурный байроническій Германъ въ „Пиковой дамѣ“ знаменуетъ крупный шагъ впередъ въ развитіи таланта Чайковскаго, какъ пѣвца „мірового страданія“, какъ музыканта-романтика.... Прелестнымъ контрастомъ къ типу Германа является кроткая Лиза, съ ея аріозо послѣдняго

---

1) Появленіе этихъ „разочарованныхъ“ героевъ понятно съ исторической точки зрѣнія. Интеллигенція 18 вѣка была „очарована“ идеями мірового „равенства и братства“, но великая французская революція не оправдала ожиданій, возлагавшихся на нее. Идеи остались, а почвы для нихъ въ дѣйствительности не оказывалось. Отсюда—„разочарованіе“. (В. Ч.).

2) И, какъ русскій человѣкъ по преимуществу,—понимая „русскость“ въ смыслѣ Достоевскаго, находившаго въ одной русской интеллигенціи наличность стремленій къ широкимъ, міровымъ формамъ человѣческаго общежитія и отождествлявшаго „русскость“ съ особымъ „космополитизмомъ“. Понятенъ, съ этой точки зрѣнія, культъ „разочарованія“ въ русскомъ искусствѣ 19-го вѣка: наше „разочарованіе“ не менѣе, если не болѣе, искренно, чѣмъ западно-европейское! (В. Ч.).

акта „Ахъ истомилась, устала я“; музыкальная характеристика Лизы во многомъ напоминаетъ мечтательную Татьяну Чайковскаго. Въ результатѣ, Чайковскій написалъ на нѣсколько патологическій сюжетъ Пушкина музыку, полную утонченной нервности и байроническаго пессимизма, а, въ общемъ, чахоточно-страстную, потрясающую. Реализмъ наиболѣе драматическихъ эффектовъ оперы поразителенъ: испугъ старухи подъ пистолетомъ Германа (4-я картина) изображенъ музыкою съ безпощадностью „жестокаго таланта“— музыка передаетъ даже (затихающимъ tremolo) предсмертный хрипъ несчастной жертвы. Мысль символизовать воспоминанія Германа о похоронахъ графини церковнымъ хоромъ за кулисами pianissimo, по истинѣ, геніальна; къ этому пѣнію присоединяется гулъ вѣтра (хроматическія гаммы), и на могучемъ fortissimo, на мотивѣ „трехъ картъ“, въ дверяхъ появляется призракъ графини (5 картина). Эти обѣ сцены превосходятъ, по нервности и силѣ выраженія, самыя мрачныя музыкальныя картины прежнихъ оперныхъ композиторовъ: меланхолическая „смерть Клерхенъ“ Бетховена или появленіе Командора въ „Донъ-Жуанѣ“ Моцарта, въ сравненіи съ этими мощными картинами, кажутся блѣдными набросками.... [1]). Вся опера выдержана въ минорѣ и въ стонущемъ хроматизмѣ, свойственномъ, вообще, мелодіи и гармоніи Чайковскаго; и это усиливаетъ впечатлѣніе двухъ указанныхъ главныхъ сценъ. Еще немного болѣе паѳоса—и не выдержали бы нервы самого композитора; и точно желая нѣсколько разсѣять свою собственную тоску отъ созерцанія мрачной стороны жизни, Чайковскій набрасываетъ жизнерадостную „пастораль“ въ духѣ Моцарта—интермедію „Искренность Пастушки“, появляющуюся въ 3 актѣ. Композиторъ не пренебрегъ и округленными музыкальными нумерами, безъ которыхъ всякая музыкальная драма скучна: въ „Пиковой дамѣ“ много романсовъ, по нѣскольку въ каждомъ актѣ. Характерно, что природная лирическая мягкость прорывается иногда у Чайковскаго помимо его воли: въ аріи Князя, въ 3-мъ актѣ „Я васъ люблю“, говорится „о подвигѣ силы безпримѣрной“, который готовъ совершить князь для возлюбленной красавицы; мягкая по складу музыка не соотвѣтствуетъ выразительной силѣ текста въ этомъ романсѣ.— Въ итогѣ, „Пиковая дама“, какъ одновременное гармоническое сочетаніе и драматическаго, и лирическаго элементовъ въ оперномъ дарованіи Чайковскаго,—лучшая изъ оперъ Чайковскаго; „Пиковая дама“ есть завершеніе многолѣтняго процесса выработки опернаго стиля, наиболѣе соотвѣтственнаго индивидуальности Чайковскаго, считать котораго толь-

1) Я помню, что, услушавъ впервые, въ пятой картинѣ „Пиковой дамы“, похоронное пѣніе за сценою pianissimo, я не на шутку встревожился: полагается ли это по партитурѣ, или это галлюцинація слуха? (В. Ч.).

ко оперным лирикомъ, значило бы впасть въ грубое заблужденіе (а называть только симфонистомъ, значило бы повторять гнусную клевету).

Въ это заблужденіе впала, однако, пресса послѣ 1-го представленія „Пиковой дамы". Объ оперѣ, популярность которой впослѣдствіи достигла популярности „Евгенія Онѣгина", петербургскіе рецензенты писали.... но что они писали, можно видѣть въ сочиненіи М. Чайковскаго (III, 412), а здѣсь кстати будетъ привести восклицаніе Данта, по поводу бранящихся въ аду (на сей разъ—въ адскомъ огнѣ зависти) грѣшниковъ: „ciò udire e la bassa voglia",—„уже прислушиваться къ этому есть признакъ злой воли"!...

Репертуарность свою „Пиковая дама" блистательно доказала тѣмъ, что изъ Петербурга стремительно двинулась въ провинцію [1]), куда и попала ранѣе Москвы. Уже черезъ нѣсколько дней послѣ перваго представленія „Пиковой дамы" въ Петербургѣ, Петръ Ильичъ поѣхалъ въ Кіевъ, чтобы присутствовать тамъ на репетиціяхъ и первомъ представленіи этой оперы. 13 декабря 1890 г. онъ писалъ („Жизнь", III, 414): „Репетиціи бываютъ каждый день. Трудно изобразить, какія странныя ощущенія я испытываю, вновь присутствуя при налаживаніи оперы, притомъ въ столь маленькомъ и сравнительно-бѣдномъ театрѣ. Впрочемъ, всѣ ужасно стараются и, повидимому, постановка будетъ, по своему, блестящая. Изъ исполнителей лучше всѣхъ Медвѣдевъ (Германъ) [2]). Остальные всѣ уступаютъ петербургскимъ. Конечно, и Медвѣдевъ—не Фигнеръ, но у него огромное достоинство: музыкальность. Я за него покоенъ, ибо знаю, что онъ всегда попадаетъ и въ тонъ, и въ тактъ. Особенно мескинно выходитъ „интермедія", но это и слѣдовало ожидать: вѣдь балетъ здѣсь изъ четырехъ паръ! Оркестръ тоже послѣ питерскаго кажется жалкимъ, — но не столько по качеству, сколько по количеству; играютъ же мило." Первое кіевское представленіе „Пиковой дамы" состоялось 19 декабря 1890 г. подъ управленіемъ капельмейстера Прибика, при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Германъ — г. Медвѣдевъ, Томскій — г. Дементьевъ, князь Елецкій—г. Тартаковъ, Графиня—г-жа Смирнова, Лиза,—г-жа Мацулевичъ, Полина и Миловзоръ — г-жа Нечаева, Гувернантка и Прилѣпа — г-жа Миланова. Лучше всѣхъ были гг. Тартаковъ и Медвѣдевъ. Опера произвела фуроръ; композиторъ сталъ предметомъ восторженныхъ оваціи, получилъ отъ оперной труппы серебряный вѣнокъ, отъ публики—письменный приборъ и т. д.

Въ февралѣ 1891 г., послѣ 13-го с.-петербургскаго представленія „Пиковой дамы", когда было заявлено въ кассѣ

1) Дошла и до русскихъ инородческихъ сценъ: 26 октября 1900 г. шла на сценѣ императорскаго театра въ Варшавѣ, по польски.
2) Онъ же—первый по времени Ленскій (1879 г.!) (В. Ч.).

количество желающихъ слушать эту оперу чуть ли не впередъ на 10 представленій, ее неожиданно, точно по капризу невѣдомаго лица, сняли съ репертуара до осени. Мнительный Петръ Ильичъ готовъ былъ видѣть въ этомъ „провалъ“ оперы, и усматривалъ причину въ увлеченіи петербургской публики братьями Решке, пѣвшими по французски въ русской оперѣ; въ первомъ своемъ предположеніи онъ былъ неправъ, но во второмъ, къ стыду петербургской публики,—правъ.... Его успокоилъ успѣхъ 1-го московскаго представленія „Пиковой дамы“, состоявшагося 4 ноября 1891 г. Дирижировалъ И. К. Альтани. Главными исполнителями были: Германъ—г. Медвѣдевъ, Томскій—г. Корсовъ, князь Елецкій—г. Хохловъ, Лиза—г-жа Сіоницкая, Графиня — г-жа Крутикова, Полина—г-жа Гнучева, Прилѣпа—г-жа Эйхенвальдъ, Миловзоръ—г-жа Павленкова, Златогоръ—г. Стрижевскій, Гувернантка г-жа Павлова. Исполненіе и постановка были только хорошею копіею петербургскаго 1-го представленія, но успѣхъ оперы былъ еще искреннѣе и теплѣе петербургскаго. Больше всѣхъ композитору понравилась г-жа Сіоницкая (Лиза). Московской прессѣ „Пиковая дама“ не очень понравилась: рецензенты копировали своихъ петербургскихъ собратьевъ.

Петру Ильичу суждено было пожать и заграничные лавры за „Пиковую даму“. 11 октября 1892 г. опера шла въ Прагѣ, неизмѣнно благосклонной къ русскому композитору, съ большимъ успѣхомъ (съ 1892 г. по 1902 г. „Пиковая дама“ была представлена въ Пражскомъ народномъ театрѣ“ 41 разъ), при хорошей прессѣ. По словамъ очевидцевъ, успѣхъ 1-го представленія былъ блестящій; автора и артистовъ вызывали безъ конца. Петру Ильичу болѣе всего понравились г-жа Брадачова-Выкаулова (Лиза) и г. Флоринскій (Германъ). Дирижировалъ г. Чехъ.... Но всѣ представленія „Пиковой дамы“, при жизни автора и въ его присутствіи, поблѣднѣли, въ отношеніи успѣха, въ сравненіи съ одесскимъ, 19 января 1893 г.; „меня чествуютъ здѣсь какъ какого-то великаго человѣка, чуть не спасителя отечества!“—писалъ онъ („Жизнь“, III, 595).

15 февраля 1891 г. И. А. Всеволожскій писалъ Чайковскому (см. „Жизнь“, III, 429) по поводу „Пиковой дамы“: „У васъ драматическая сила высказалась до потрясающихъ размѣровъ въ двухъ картинахъ: смерти графини и бреда Германа. Поэтому мнѣ чуется, что вамъ слѣдуетъ держаться интимной драмы, а не вдаваться въ грандіозные сюжеты.“ Раздѣляя это мнѣніе, чувствуя въ себѣ нѣкоторое изнуреніе послѣ драматическаго напряженія „Пиковой дамы“, Чайковскій сталъ подумывать о болѣе спокойной по настроенію оперѣ; лирическій складъ въ личности Чайковскаго, въ концѣ концовъ, всетаки взялъ верхъ надъ драматическою его склонностью; неудивительно, что въ предсмертной оперѣ „Іоланта“ Чайковскій возвратился къ стилю „Евгенія Онѣгина“.

Въ февралѣ 1891 г. дирекція с.-петербургскихъ оперныхъ театровъ совѣщалась съ Чайковскимъ о сюжетѣ одноактной оперы къ сезону 1891—1892 гг. Самъ Чайковскій выбралъ сюжетомъ оперы одноактную драму Герца „Дочь короля Рене“ (Іоланта), извѣстную ему по русской передѣлкѣ Званцева. М. Чайковскій немедленно написалъ либретто, но Чайковскій рѣшительно отказался написать эту оперу къ сезону 1891—1892 г. 29 апрѣля 1891 г., изъ Америки, во время пути на Ніагару, онъ писалъ брату („Жизнь“, III, 469): „Болѣе чѣмъ когда-либо я влюбленъ въ сюжетъ „Іоланты“ и твое либретто сдѣлано отлично.... Но когда въ Руанѣ, иллюстрируя пряники, оловянныхъ солдатиковъ, куколъ и т. п. (для заказаннаго балета „Щелкунчикъ“), я увидѣлъ, что мнѣ много еще работы съ балетомъ и лишь потомъ я могу приняться за оперу; когда я сообразилъ, что ни на пути въ Америку, ни въ ней, ни даже на возвратномъ пути, я не буду имѣть возможности работать,—то пришелъ въ отчаяніе, почувствовалъ полную невозможность какъ слѣдуетъ окончить взятое на себя дѣло. Тутъ-то я пересталъ любить „Іоланту“ и именно для того, чтобы снова ее полюбить страстно, я рѣшился отказаться. Какъ только отказался, такъ и полюбилъ.... О, я напишу такую оперу, что всѣ плакать будутъ—но только къ сезону 1892—93 г.!“... Опера была начата уже въ Россіи, лѣтомъ 1891 г. и 22 іюля 1891 г. Чайковскій писалъ, что музыка пишется тихо и вяло—„главное оттого, что, вмѣстѣ съ тѣмъ, у меня была несносная, утомительная работа—корректура партитуры „Евгенія“, которую Юргенсонъ издаетъ вновь“ („Жизнь“, III, 494). 25 іюля 1891 г. Чайковскій писалъ М. Чайковскому (III, 496): „Я началъ не сначала, а со сцены между Іолантой и Водемономъ. Ты отлично сдѣлалъ эту сцену и музыка тутъ могла бы быть великолѣпна, но мнѣ кажется, что у меня вышло не особенно хорошо. Омерзительно то, что я начинаю впадать въ повтореніе себя и многое въ этой сценѣ у меня вышло похожимъ на „Чародѣйку“. А, впрочемъ, увидимъ!“ 1 августа 1891 г. онъ писалъ („Жизнь“, III, 499): „Моя работа вдругъ пошла хорошо. Теперь я знаю, что „Іоланта“ въ грязь лицомъ не ударитъ.“ 7 августа 1891 г. композиторъ писалъ либреттисту („Жизнь“, III, 501): „„Іоланта“ далеко не кончена. Вѣроятно, придется отложить окончаніе.... да оно и лучше будетъ, ибо, если задаться задачей во что бы то ни стало кончить теперь, то напишу кое-какъ. Впрочемъ, останется очень немного. Теперь я уже пишу сцену между королемъ и Эбнъ-Хакіей. Затѣмъ только нужно написать сцену, когда приходитъ Робертъ и Водемонъ и будятъ Іоланту. Дуэтъ же и все остальное уже написано. Теперь я уже нѣсколько дней какъ вошелъ въ колею, пишу безъ усилія и съ наслажденіемъ. Кое-гдѣ слова перемѣнилъ ради ритма, неподходившаго къ твоимъ

словамъ, но это только въ клавираусцугѣ будетъ такъ; въ печатномъ либретто пусть останутся твои стихи. Напримѣръ, когда Лаура и Бригитта поютъ про цвѣты, то вышло такъ:

„Вотъ тебѣ лютики, вотъ васильки,
Вотъ мимозы,
Вотъ и розы
И левкоя цвѣтки.
Лиліи, ландыши, чары весны,
Бальзамины
И жасмины,
Аромата полны."

Смѣю думать, что этотъ нумеръ вышелъ удачно и будетъ очень нравиться. Удачно также вышла колыбельная пѣсня...." Вся оркестровая партитура „Іоланты" вполнѣ была кончена къ 14 декабря 1891 г. Написана вся эта небольшая опера въ теченіе около полугода.

Первое представленіе оперы Чайковскій хотѣлъ бы предоставить И. П. Прянишникову, для его „опернаго товарищества" (съ И. П. Прянишниковымъ Чайковскій сдружился во время 1-го кіевскаго представленія „Пиковой дамы")—если бы на это согласилась дирекція с.-петербургскихъ театровъ; но дирекція не согласилась.... 28 октября 1892 г. Петръ Ильичъ пріѣхалъ въ Петербургъ, для присутствованія на репетиціяхъ „Іоланты". На репетицію 5 декабря 1892 г. явился Государь Императоръ; одновременно, въ томъ же спектаклѣ, шелъ балетъ Чайковскаго „Щелкунчикъ".

Первое представленіе „Іоланты" имѣло мѣсто на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра 6 декабря 1892 г., подъ управленіемъ Э. Направника, при слѣдующемъ составѣ исполнителей: „Король Рене—г. Серебряковъ, Робертъ—г. Яковлевъ, Водемонъ—г. Фигнеръ, Эбнъ-Хакія—г. Черновъ, Бертранъ—г. Фрей, Іоланта—г-жа Медея Фигнеръ, Марта—г-жа Каменская, Бригитта—г-жа Михайлова, Лаура—г-жа Долина." Пальма первенства, послѣ Направника, принадлежала четѣ Фигнеръ (не взирая на слишкомъ мощную для слѣпой дѣвочки фигуру артистки); безупреченъ былъ г. Яковлевъ, по страстности и увлеченію, съ какимъ воспѣвалъ „Матильду", которая „опьяняетъ и жжетъ, какъ вино". Декораціи и костюмы были красивы и роскошны. Одобренія были шумны, но энтузіазма не чувствовалось, а пресса опять была „скверная"! По поводу этой прессы, Чайковскій 10 декабря 1892 г. писалъ („Жизнь", III, 581): „Я къ этому вполнѣ равнодушенъ, ибо не впервой, и я знаю, что, въ концѣ концовъ, возьму свое".... Онъ не ошибся: „Іолантою", какъ и другими операми, Чайковскій взялъ-таки и будетъ еще долго брать „свое",—но, по волѣ судьбы, уже послѣ своей смерти: Чайковскій скончался почти скоропостижно 25 октября 1893 г.... Также и эта опера Чайковскаго дошла до

провинціи, до инородческихъ оперныхъ сценъ включительно (въ Ригѣ по нѣмецки шла въ 1894 г., въ Варшавѣ по польски—въ 1899 г.).

Въ „Іолантѣ“ Чайковскій обогащаетъ свою музыкально-поэтическую галлерею женскихъ портретовъ новымъ, если не самымъ прекраснымъ, то самымъ нѣжнымъ и воздушнымъ созданіемъ, напоминающимъ Дездемону или Офелію Шекспира. Оттѣнокъ какой-то истерической нѣжности, быть можетъ, предсмертнаго предчувствія, лежитъ на музыкѣ этой оперы.... Тотъ романтическій идеалъ внутренняго созерцанія и проникновенія, избѣгающаго реальныхъ чувствъ и реальной жизни, который просвѣчиваетъ въ 4-й симфоніи, съ необычайной ясностью и красотой выраженъ въ „Іолантѣ“. Героиня оперы - слѣпая царевна, погруженная поневолѣ въ сумракъ таинственныхъ ощущеній и мистическихъ предчувствій; нѣмецкій поэтъ Герцъ, авторъ той драмы „Дочь короля Ренэ“, которую разработалъ либреттистъ, воспѣваетъ въ своей героинѣ внутренній свѣтъ, тонкость и теплоту индивидуальнаго ощущенія, поэтическое, всепрощающее благоволеніе, романтическій „Gemüth“. Чайковскій разукрасилъ этотъ сюжетъ всей чарующей прелестью своего искусства. Съ особенной страстью выдѣлены композиторомъ моменты мистическаго экстаза, гимны свѣту, причемъ тотъ внѣшній свѣтъ, къ которому рвется слѣпая Іоланта, является символизаціей ея внутренняго свѣта, ея внутренняго ясновидѣнія. Очевидно, между „Іолантой“ и послѣдней оперой Моцарта, „Волшебной флейтой“, существуетъ извѣстная аналогія; вспомнимъ Моцартовыхъ жрецовъ солнца, храмъ мудрости и т. д. Обѣимъ композиціямъ присущъ элементъ мягкаго и нѣжнаго, предсмертнаго экстаза.

Параллель съ Моцартомъ [1]), въ особенности, въ данномъ случаѣ умѣстна. „Іоланта“ - самое законченное, доступное и ясное изъ всѣхъ произведеній Чайковскаго по формамъ, а главное—самое мелодическое. Мелодика Чайковскаго въ этой оперѣ въ высшей степени пластична и очаровываетъ сразу (серенада музыкантовъ въ началѣ, колыбельная пѣсня, арія короля, арія Роберта, сцена Водемона и Іоланты въ цѣломъ, въ особенности же въ ея финалѣ, когда начинаются славословія свѣту и т. п.). Вся музыка написана въ тонкомъ, камерномъ, можно сказать, стилѣ, съ прозрачной инструментовкой, ни разу не заглушающей пѣвца; декламація въ речитативахъ—тонкая и умная; преобладаетъ, однако, аріозный, старый стиль оперы, а не стиль новой музыкальной драмы. „Іоланта“ — опера въ старыхъ формахъ, но съ новой, слож-

1) Возможна и легкая параллель съ Бетховеномъ. Въ статьѣ „Е. П.“ объ „Іолантѣ“, напечатанной въ „Русской музыкальной газетѣ“ за 1900 г. (стр. 694) говорится о финалѣ оперы: „Возрастающее напряженіе прекрасно переходитъ въ стройный и торжественный гимнъ Создателю. Въ этомъ заключительномъ гимнѣ очень явственно различается превосходный намекъ на „Seid umschlungen“ изъ „девятой симфоніи“. Полагаю, что этотъ намекъ сдѣланъ Чайковскимъ намѣренно: когда всѣ поютъ, обратясь лицами къ звѣздному небу, то вспомнить о Бетховенѣ естественно и умѣстно.“

ной гармонизаціей и инструментовкой, чрезвычайно колоритной и оригинальной (укажу на новый эффектъ: glissando арфы и на всю сцену прозрѣнія, гдѣ оркестръ живописуетъ свѣтъ, причемъ испугъ прозрѣвшей изображенъ гаммою изъ цѣлыхъ тоновъ, отлично передающею сильную эмоцію Іоланты). Въ оперѣ выказались всѣ достоинства Чайковскаго, какъ лирика; этотъ лирикъ уже почти не врывается въ сферу драмы, менѣе для него благодарную,—и съ начала до конца ровенъ, изященъ, великолѣпенъ. Трудно представить себѣ, что могъ бы написать Чайковскій послѣ „Іоланты". Не сталъ ли бы онъ повторяться? Вѣдь аріозо Іоланты очень напоминаетъ романсъ Чайковскаго „Отчего?"....[1]). Или всякій геній умираетъ во время, и правы были греки, увѣрявшіе, что ранняя смерть художника—знакъ особенной милости неба?....

На „Іолантѣ" прекращается эволюція „стилей" Чайковскаго.

Общій послѣдовательный ходъ развитія опернаго стиля Чайковскаго слѣдующій: Чайковскій (не упоминая о „Воеводѣ" и „Ундинѣ") начинаетъ съ широкихъ формъ „Опричника" и въ „Черевичкахъ" дѣлаетъ попытку перехода къ мелкимъ формамъ мелодическаго речитатива и маленькаго аріозо; законченное твореніе, въ формахъ, такъ сказать, среднихъ между „Опричникомъ" и „Черевичками", Чайковскій создаетъ въ видѣ „Евгенія Онѣгина". Это первый періодъ его опернаго творчества,—чисто-лирическій. Затѣмъ Чайковскій работаетъ преимущественно надъ драматическою стороною своего опернаго дарованія. Послѣ холодноватой „Орлеанской дѣвы", ему удаются сильно-драматическіе отдѣльные моменты въ „Мазепѣ", и онъ создаетъ самую законченную изъ своихъ драматическихъ оперъ—„Чародѣйку". Это второй періодъ, драматическій.—Третій періодъ, апогей полнаго развитія опернаго дарованія Чайковскаго и полнаго совершенства его опернаго стиля, періодъ, который можетъ быть названъ лирическо-драматическимъ, обнимаетъ эпоху созданія всего одной оперы Чайковскаго, но зато лучшей изъ всѣхъ его оперъ—„Пиковой дамы". Въ „Іолантѣ" Чайковскій возвращается къ стилю перваго, лирическаго періода своей оперной дѣятельности, періода „Евгенія Онѣгина"; неумолимая смерть прекращаетъ работу прогрессирующаго и развивающагося творческаго духа....

Въ дополненіе къ очерку оперной дѣятельности Чайковскаго, слѣдуетъ упомянуть о музыкѣ его къ драматическимъ пьесамъ и о дополненіяхъ Чайковскаго къ операмъ стараго репертуара.

Самое видное мѣсто, по количеству и качеству музыки

---

1) И „скверная" пресса, какъ бы то ни было, была права, указывая на сходство темы дуэта Водемона и Іоланты (гимнъ: „Чудный первенецъ творенья") съ мелодіею Рубинштейновскаго романса „Отворите мнѣ темницу".

къ драматическимъ пьесамъ, занимаетъ, въ этомъ родѣ дѣятельности Чайковскаго, музыка его къ „Снѣгурочкѣ“ Островскаго и къ „Гамлету“ Шекспира.

Вотъ что пишетъ Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 85) о музыкѣ къ „Снѣгурочкѣ“:

„Очень хорошимъ временемъ въ жизни П. И. Чайковскаго были тѣ три недѣли [1]), когда онъ писалъ музыку къ „Снѣгурочкѣ“ Островскаго, появленіе которой было вызвано случайнымъ обстоятельствомъ. Въ 1873 году Малый театръ (въ Москвѣ) капитально ремонтировался, спектаклей въ немъ съ весны уже не было, и Большой театръ оставался единственнымъ мѣстомъ, гдѣ подвизались всѣ три труппы: драматическая, оперная и балетная. Кажется, В. П. Бѣгичеву, бывшему тогда инспекторомъ репертуара, пришла мысль поставить въ Большомъ театрѣ нѣчто въ родѣ фееріи, въ которой бы участвовали всѣ три труппы. Съ предложеніемъ написать такую пьесу обратились къ А. Н. Островскому, и тотъ охотно взялся за это, избравъ сюжетъ „Снѣгурочки“, а музыка была заказана П. И. Чайковскому.

Сколько помнится, А. Н. Островскій работалъ надъ „Снѣгурочкой“ съ большимъ увлеченіемъ и очень быстро, а Петру Ильичу Чайковскому, которому приходилось ждать текста, оставалось чрезвычайно мало времени и постоянно нужно было спѣшить, во что бы то ни стало. Весна уже наступила, а ея приближеніе всегда вызывало въ Петрѣ Ильичѣ восторженное, поэтическое настроеніе; онъ восхищался именно русскою весною, когда природа просыпается отъ долгаго, мертвеннаго сна зимы и все кругомъ мѣняетъ свой видъ, иногда въ нѣсколько дней. Весна въ 1873 году, кажется, была довольно ранняя, такъ что сочиненіе музыки къ „весенней сказкѣ“ совпало съ наступленіемъ самой весны.... Петръ Ильичъ работалъ съ необыкновеннымъ увлеченіемъ, а такъ какъ приходилось очень спѣшить, то, вопреки своему обычаю, онъ занимался даже по вечерамъ, и, такимъ образомъ, въ три недѣли успѣлъ написать объемистую партитуру, продолжая, въ то же время, съ неукоснительною аккуратностью давать свои консерваторскіе уроки; если принять въ соображеніе, что уроковъ этихъ было 27 часовъ въ недѣлю, то быстрота, съ какой написано это сочиненіе, покажется почти невѣроятной.“

Для музыки къ „Снѣгурочкѣ“ Чайковскій воспользовался, частью, своею „Ундиною“ (а именно для пѣсни „Земляничка-ягодка“—см. выше). Музыка строго выдержана въ народ-

---

1) На самомъ дѣлѣ, вѣроятно, больше чѣмъ три недѣли. 7 апрѣля 1873 г. Чайковскій писалъ своему отцу: „Я уже около мѣсяца, не вставая, сижу за работой: пишу музыку къ волшебной пьесѣ Островскаго „Снѣгурочка“ („Жизнь“, I, 404)“. Репетиціи „Снѣгурочки“ начались въ концѣ апрѣля. Работалъ Чайковскій надъ „Снѣгурочкой“ мѣсяцъ слишкомъ. Вѣроятно, въ три недѣли былъ сдѣланъ лишь черновой эскизъ музыки (безъ инструментовки).

номъ духѣ. Самъ Чайковскій („Жизнь" I, 500) указалъ на слѣдующія заимствованія изъ народныхъ пѣсенъ для музыки къ „Снѣгурочкѣ", изъ сборника Прокунина: мотивъ „пляски птицъ", хоръ „провожанія масляницы", теноровое соло, allegro изъ первой пѣсни Леля, пѣснь Брусилы и вторая пѣсня Леля. Тема хора слѣпыхъ гусляровъ заимствована изъ сборника Вильбоа, но лишь въ первыхъ ея тактахъ.... Все это обработано съ большимъ симфоническимъ мастерствомъ и изяществомъ. 24 ноября 1879 г. („Жизнь", II, 336) Чайковскій писалъ о музыкѣ къ „Снѣгурочкѣ": „Это—одно изъ любимыхъ моихъ дѣтищъ. Весна стояла чудная; у меня на душѣ было хорошо, какъ и всегда при приближеніи лѣта и трехмѣсячной свободы. Пьеса Островскаго мнѣ нравилась, и я въ три недѣли, безъ всякаго усилія, написалъ музыку. Мнѣ кажется, что въ этой музыкѣ должно быть замѣтно радостное весеннее настроеніе, которымъ я былъ тогда проникнутъ." (Чайковскій правъ: оно замѣтно!). Впослѣдствіи композиторъ досадовалъ на то, что Римскій-Корсаковъ написалъ сплошную оперу на сюжетъ той же „весенней сказки" и 4 января 1882 г. писалъ П. Юргенсону („Жизнь", II, 509): „Не правда ли, и тебѣ непріятно, что „нашъ" сюжетъ у насъ отняли, что Лель запоетъ другую музыку на тѣ же слова, что какъ бы силой отъ меня отняли что-то мое, родное мнѣ, близкое, и преподносятъ въ новомъ, блестящемъ убранствѣ публикѣ? — Мнѣ это до слезъ обидно!".... Впослѣдствіи Чайковскій сдѣлалъ заимствованія изъ музыки къ „Снѣгурочкѣ" для своей же музыки къ „Гамлету" (см. ниже).

Первое представленіе пьесы Островскаго, съ музыкою Чайковскаго, состоялось въ Большомъ театрѣ въ Москвѣ, 11 мая 1873 г. Н. Кашкинъ („Воспоминанія", стр. 85) пишетъ объ этомъ представленіи слѣдующее: „Изъ оперныхъ солистовъ участвовали двое: талантливая красавица Кадмина, исполнявшая пастуха Леля, и г. Додоновъ, въ роли дѣда Мороза, имѣвшаго цѣлую арію. Вообще, роли въ „Снѣгурочкѣ" были распредѣлены между лучшими силами Малаго театра и превосходно исполнялись; г-жа Ѳедотова была Снѣгурочкой, г-жа Ермолова—Весной, г-жа Никулина—Купавой, И. В. Самаринъ — царемъ Берендѣемъ, г. Музиль отлично пѣлъ пѣсню „Купался боберъ", въ роли бобыля Бакулы и т. д.; даже хоръ и оркестръ, довольно слабые въ оперѣ, были (въ этой пьесѣ) очень хороши.... Наиболѣе сильное впечатлѣніе сдѣлала сцена Купавы съ царемъ Берендѣемъ, удивительно хорошо декламированная г-жею Никулиною и Самаринымъ, подъ аккомпаниментъ прелестной музыки въ оркестрѣ.... Постановка, по тому времени, была сдѣлана необыкновенно роскошная, обойдясь, какъ тогда говорили, въ 15.000 рублей.... Г-жа Кадмина, только начавшая свою сце-

ническую карьеру, очаровала всѣхъ своею талантливою игрою и пѣніемъ.... А. Н. Островскій не присутствовалъ на 1-мъ представленіи,—онъ въ это время уже былъ у себя въ деревнѣ, въ костромской губерніи, куда мы ему послали телеграмму послѣ спектакля.... Музыка „Снѣгурочки" очень понравилась Н. Г. Рубинштейну и впослѣдствіи, когда она была снята съ репертуара въ Большомъ театрѣ. онъ исполнилъ ее всю безъ пропусковъ въ концертѣ, имѣвшемъ большой успѣхъ [1])."

Въ 1890 г. Чайковскій обѣщалъ своему пріятелю, французскому артисту г. Люсьену Гитри написать музыку къ „Гамлету", который ставился въ бенефисъ Гитри, въ с.-петербургскомъ михайловскомъ театрѣ; спектакль былъ намѣченъ на февраль 1891 г. Уже въ 1888 г. Чайковскимъ была написана вдохновенная увертюра-фантазія „Гамлетъ" (впервые исполненная 12 ноября 1888 г.) и необходимость приспособлять эту „симфоническую поэму", написанную для большого симфоническаго оркестра, къ маленькому оркестру михайловскаго театра въ 29 человѣкъ (впрочемъ, было обѣщано довести это число къ бенефису до 36) и притомъ кромсать ее и купировать, приспособляясь къ требованіямъ драматической пьесы—было чрезвычайно тягостно для композитора. „„Гамлетъ" тяготитъ меня ужасно", писалъ Чайковскій 21 декабря 1890 г. („Жизнь", III, 416). Чтобы какъ нибудь отвязаться отъ непріятной работы, Чайковскій широко воспользовался, для музыки къ „Гамлету", своими прежними композиціями. Чайковскій сочинилъ вновь лишь два-три нумера и „похоронный маршъ" (впослѣдствіи ставшій популярнымъ). 9 февраля 1891 г. состоялось первое представленіе „Гамлета" съ музыкою Чайковскаго, очень понравившеюся и публикѣ, и прессѣ. „Я не прочь, чтобы ты издалъ музыку къ „Гамлету",—писалъ Чайковскій вскорѣ послѣ того Юргенсону (см. „Жизнь", III, 426),—ибо она многимъ понравилась, а отъ марша всѣ въ восторгѣ. Но прими во вниманіе, что туда вошли три старыя вещи, а именно: 1) антрактъ передъ вторымъ дѣйствіемъ (alla tedesca изъ 3-й симфоніи), 2) антрактъ и интермедія третьяго дѣйствія (№ 8 „Снѣгурочки") и 3) антрактъ передъ четвертымъ дѣйствіемъ („Элегія" Самаринская [2]). Эти три вещи надо исключить, а при увертюрѣ сдѣлать замѣчаніе, что это—передѣлка большого „Гамлета" для малаго оркестра." Также и эти №№ вошли въ изданіе, озаглавленное: „Музыка къ трагедіи Шекспира

1) Также и въ провинціи эта музыка исполнялась цѣликомъ на концертахъ,—напримѣръ, въ Ригѣ, 16 декабря 1900 г., на концертѣ русскаго музыкальнаго общества „Ладо", съ программою изъ произведеній Чайковскаго.

2) То есть „Элегія въ честь И. Самарина, для струннаго оркестра"; сочинена въ Берлинѣ 6 ноября 1884 г.: написана, въ качествѣ антрактной музыки, для юбилея Самарина (артиста императорскихъ театровъ).

„Гамлетъ“. Увертюра, мелодрамы, фанфары, марши и антракты, для небольшого оркестра.“ Всѣхъ №№—17.

Кромѣ „Снѣгурочки“ и „Гамлета“, Чайковскимъ написаны слѣдующіе отрывки изъ неоконченныхъ оперъ и неоконченной музыки къ пьесамъ. 1) „Хоръ насѣкомыхъ“ изъ неоконченной оперы „Мандрагора“; написанъ до 13 января 1870 г.; партитура исчезла безслѣдно, сохранился лишь клавираусцугъ, оркестрованный въ 1898 г. А. К. Глазуновымъ. Сценарій „Мандрагоры“ написалъ для Чайковскаго. Рачинскій въ 1869 г. Сюжетъ оперы фантастическій: волшебный корень Мандрагора одновременно и растеніе, и заколдованная красавица; пока ее любитъ рыцарь, она—женщина, разлюбилъ—она снова цвѣтокъ. Это напоминаетъ сюжетъ „Ундины“, оперы, написанной Чайковскимъ нѣсколько ранѣе (въ 1-й половинѣ 1869 г.): Ундина—и бездушная стихія, и женщина съ „душою“, смотря по силѣ любви, которую она испытываетъ; сюжетъ „Мандрагоры“ еще поэтичнѣе, такъ какъ въ этой легендѣ еще болѣе вѣры въ воскресающую силу любви и той утонченной женственной психологіи, которая такъ трогательно выражена въ словахъ леди Перси, въ пьесѣ Шекспира „Генрихъ 4-й“: „если ты меня не полюбишь, я сама себя разлюблю“. Мандрагора—эволюція Ундины. Слѣдуетъ безмѣрно сожалѣть о томъ, что пріятели народническо-реалистическаго склада мыслей отговорили Чайковскаго писать оперу на этотъ сюжетъ; Чайковскій писалъ 13 января 1870 г.: „Я, было, рѣшился приняться за этотъ сюжетъ, но пріятели отговорили, доказывая, что опера выйдетъ несценической“. („Жизнь“, I, 337). Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 67) пишетъ объ этомъ слѣдующее: „Петръ Ильичъ, если задумывалъ какое-нибудь сочиненіе, то обыкновенно не говорилъ объ этомъ, боясь всякаго чужого вмѣшательства и совѣтовъ. Исключенія изъ этого правила были рѣдки, и однимъ изъ нихъ былъ случай съ „Мандрагорой“. Однажды я сидѣлъ у него вечеромъ (когда онъ жилъ уже на собственной квартирѣ). Мы съ нимъ играли въ четыре руки, а потомъ онъ сыгралъ вновь написанное сочиненіе „Хоръ насѣкомыхъ“, очень мнѣ понравившееся. Петръ Ильичъ сообщилъ, что пишетъ оперу и этотъ хоръ будетъ однимъ изъ ея нумеровъ; сказалъ, что сюжетъ очень поэтиченъ и очень ему нравится, а потомъ показалъ мнѣ даже самый сценарій. Прочитавъ „Мандрагору“, я нашелъ, что въ ней, дѣйствительно, много поэтичнаго, но въ общемъ сюжетъ показался мнѣ гораздо болѣе подходящимъ для балета, нежели для оперы [1]). Петръ Ильичъ сталъ оспаривать мое мнѣніе, а я съ жаромъ защищалъ его, пустился въ детали и указалъ ему возможность комичности какихъ-то сценическихъ положеній. Споръ продолжался довольно долго;

---

1) Это сюжетъ-то съ утонченною, шекспировскою психологіею годенъ болѣе для балета?" (В. Ч.).

вдругъ я замѣтилъ, что лицо Петра Ильича измѣнилось и онъ почти со слезами сказалъ мнѣ, что я своего добился, оперы на этотъ сюжетъ онъ писать не можетъ, но такъ огорченъ этимъ, что на будущее время никогда не будетъ мнѣ сообщать своихъ намѣреній и ничего не покажетъ. Онъ такъ былъ разстроенъ, что я самъ огорчился успѣшностью моихъ доказательствъ....“ „Хоръ насѣкомыхъ“ былъ исполненъ въ Москвѣ съ большимъ успѣхомъ, а впослѣдствіи въ Петербургѣ, въ одномъ изъ концертовъ подъ управленіемъ М. А. Балакирева. — 2) Увертюра къ „Грозѣ“ Островскаго. Написана еще въ консерваторіи, въ 1864 г., для большого симфоническаго оркестра (что въ глазахъ А. Г. Рубинштейна было „еретичествомъ“). Сохранился набросокъ программы этой увертюры, сдѣланный рукою самого Чайковскаго (см. „Жизнь“, I, 192) и гласящій: „Вступленіе: адажіо (дѣтство Катерины и вся жизнь до брака), аллегро (намеки на грозу), стремленія ея къ истинному счастью и любви. Allegro appassionato (ея душевная борьба). Внезапный переходъ къ вечеру на берегу Волги: опять борьба, но съ оттѣнкомъ какого-то лихорадочнаго счастья. Предзнаменованіе грозы (повтореніе мотива послѣ адажіо и его дальнѣйшее развитіе). Гроза: апогей отчаянной борьбы и смерть.“ Увертюра эта была издана уже по смерти композитора, въ 1896 г., М. П. Бѣляевымъ. Одно время (въ консерваторіи) Чайковскій подумывалъ объ оперѣ „Гроза“ на сюжетъ Островскаго и, вѣроятно, говорилъ съ драматургомъ объ этомъ въ 1867 г.; послѣдній увѣдомилъ, что „Грозу“ пишетъ Кашперовъ и предложилъ либретто „Воеводы“. Одною темою изъ увертюры къ „Грозѣ“ Чайковскій воспользовался впослѣдствіи дважды: въ увертюрѣ C-moll (рукописной) и въ „Опричникѣ“. — 3) Мазурка изъ музыки къ хроникѣ А. Н. Островскаго „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“; написана, вѣроятно, около 1870 г. Музыку къ хроникѣ Чайковскій только собирался написать, но не написалъ, а въ сезонѣ 1870—1871 г. сдѣлалъ изъ этой пѣсни „салонную музыку“ для фортепіано и посвятилъ ее А. И. Дюбюку (opus 9 № 3).—4) Мелодрама сцены Домового къ комедіи Островскаго „Воевода“ (не слѣдуетъ смѣшивать съ оперою Чайковскаго „Воевода“, гдѣ нѣтъ Домового и съ симфоническою балладою Чайковскаго „Воевода“, на текстъ Пушкина). И. В. Шпажинскій 8 января 1886 г. передалъ Чайковскому просьбу А. Н. Островскаго написать эту вещь; около этого времени она и сочинена; рукопись.

Въ заключеніе, упомяну о слѣдующихъ дополненіяхъ Чайковскаго къ двумъ операмъ стараго репертуара: „Черное домино“ Обера и „Свадьба Фигаро“ Моцарта.—„Черное домино“, какъ и другія французскія комическія оперы, написана съ діалогами, а итальянцы въ оперѣ діалоговъ вообще не допускаютъ. Въ октябрѣ 1868 г. антрепренеръ итальянской

оперы въ Москвѣ, Мерелли заказалъ Чайковскому речитативы къ этой оперѣ, для исполненія ея въ бенефисъ пѣвицы Дезирэ Арто. Чайковскій былъ неравнодушенъ къ пѣвицѣ (въ декабрѣ 1868 г. уже заходила даже рѣчь о бракѣ, но послѣдній разстроился, такъ какъ, при неувѣренности въ своихъ композиторскихъ силахъ, Чайковскій слишкомъ поспѣшно испугался нарисованной имъ Н. Рубинштейномъ перспективы— играть жалкую роль „мужа своей жены“ [1]) и съ охотою принялся за работу, оцѣненную Мерелли въ 150 рублей (см. „Воспоминанія“ Н. Кашкина, стр. 302). Арто пѣла всѣ ансамбли по итальянски, а всѣ соло по французски и имѣла въ оперѣ „Черное домино“ большой успѣхъ [2]). Рукопись речитативовъ пропала безслѣдно. — По просьбѣ Н. Г. Рубинштейна, въ сезонѣ 1875—1876 г., для консерваторскаго опернаго спектакля, Чайковскій написалъ речитативы къ оперѣ Моцарта „Свадьба Фигаро“ и перевелъ на русскій языкъ самую оперу (въ этомъ видѣ она издана П. Юргенсономъ). Чайковскій очень любилъ музыку Моцарта (не даромъ подражалъ ей въ пасторали „Искренность пастушки“, въ „Пиковой дамѣ“) и съ охотою исполнилъ эту работу; въ письмѣ къ П. Юргенсону 31 мая 1884 г. (см. „Жизнь“, III, 645) онъ заявилъ: „вообще я горжусь искусствомъ, съ коимъ я исполнилъ этотъ трудъ (извини за хвастовство!).“ Предисловіе Чайковскаго къ клавираусцугу „Свадьбы Фигаро“ съ переводомъ и речитативами, помѣченное „Каменка, 31 мая 1884 г.“ гласитъ: „Переводъ текста настоящей оперы былъ сдѣланъ мною въ 1875 г. по просьбѣ Н. Г. Рубинштейна, имѣвшаго намѣреніе исполнить „Свадьбу Фигаро“ на ежегодномъ публичномъ спектаклѣ консерваторіи. Взявши на себя трудъ этотъ, я, разумѣется, съ должнымъ почитаніемъ отнесся къ святынѣ моцартовской музыки и, вслѣдствіе того, поставилъ себѣ задачей ни въ какомъ случаѣ не прибѣгать, ради облегченія себя, къ измѣненію и даже искаженію подлинной ритмики (какъ это нерѣдко позволяютъ себѣ оперные переводчики). Но эта строгость въ соблюденіи неприкосновенности подлинника могла быть примѣнена мной только къ музыкальнымъ нумерамъ оперы. Что же касается музыкальнаго діалога (recitativo secco), соединяющаго между собою отдѣльныя нумера, то здѣсь, имѣвъ ввиду, съ одной стороны, что исполнителями оперы должны были быть ученики и ученицы

1) Черезъ двадцать лѣтъ, когда Чайковскій и Арто встрѣтились уже пожилыми людьми, ихъ перегорѣвшая въ молодости любовь превратилась въ прочную, до могилы, дружбу (см. „Жизнь“, I, 309).

2) Неизвѣстно, было ли это въ ноябрѣ 1868 или 1869 г. Въ январѣ 1869 г. Арто вышла замужъ въ Варшавѣ за баритона Падилла, даже не извѣстивъ о томъ бывшаго своего жениха. Встрѣтились они въ ноябрѣ 1869 г., о чемъ Н. Кашкинъ („Воспоминанія“, стр. 78) пишетъ: „Когда въ 1869 г. Арто въ первый разъ выступала на сценѣ Большого театра, мнѣ пришлось сидѣть въ партерѣ рядомъ съ Чайковскимъ, волновавшимся очень сильно. При появленіи артистки на сценѣ, онъ закрылся бинoклемъ и не отнималъ его до конца дѣйствія, но едва ли много могъ видѣть, потому что у него самого изъ-подъ бинокля катились слезы, которыхъ онъ какъ будто не замѣчалъ.“

Консерваторіи, для которыхъ подобнаго рода речитативъ чрезвычайно труденъ, а съ другой, что въ текстѣ этихъ речитативовъ, заимствованномъ изъ комедіи Бомарше, нерѣдко встрѣчаются такія подробности, которыя неловко было вкладывать въ уста несовершеннолѣтнихъ исполнителей, — я позволилъ себѣ нѣкоторыя, незначительныя сокращенія [1]). Такъ какъ болѣе, чѣмъ вѣроятно, что, въ случаѣ постановки „Свадьбы Фигаро“ на нашихъ большихъ сценахъ, даже и тутъ будетъ признано затруднительнымъ оставить безъ всякихъ сокращеній и измѣненій подлинный речитативъ, то я счелъ возможнымъ, при изданіи оперы, оставить мой переводъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ представленъ мной покойному директору московской консерваторіи.“ Кажется, Чайковскій не ограничивался переводомъ речитативовъ, кѣмъ-то приписанныхъ къ оперѣ Моцарта, но и разработывалъ ихъ въ духѣ Моцарта.

Для полноты очерка русской оперы въ четвертый періодъ ея существованія, слѣдуетъ упомянуть о нѣкоторыхъ второстепенныхъ ея дѣятеляхъ и ихъ операхъ (съ оговоркою, что о нѣкоторыхъ первостепенныхъ оперныхъ композиторахъ, начавшихъ свою дѣятельность въ этотъ періодъ, но прославившихся преимущественно послѣ смерти Чайковскаго, напримѣръ о Римскомъ-Корсаковѣ, Э. Ф. Направникѣ, будетъ рѣчь при разсмотрѣніи пятаго и послѣдняго періода русской оперы, съ 25 октября 1893 г.). Вотъ алфавитный списокъ композиторовъ, отчетнаго періода, писавшихъ оперы на оригинальныя русскія либретто, съ упоминаніемъ о композиторахъ, начавшихъ свою дѣятельность въ этомъ періодѣ, но продолжавшихъ или завершавшихъ ее въ періодъ времени съ 1893 г.

Аренскій, Антоній Степановичъ—см. V главу этого сочиненія.

Бларамбергъ, Павелъ Ивановичъ—см. V главу.

Ипполитовъ-Ивановъ, Михаилъ Михайловичъ — см. V главу.

Кашперовъ кончалъ въ этомъ періодѣ свою оперную дѣятельность, начатую до 1872 г. (см. выше, главу III).

Кюнеръ, Василій Васильевичъ. Родился 1 апрѣля 1840 г. въ Штутгартѣ, гдѣ и учился, въ консерваторіи; въ 1862 г. переселился въ Петербургъ, гдѣ преподавалъ уроки на фортепіано (въ Николаевскомъ сиротскомъ институтѣ); въ 1866 г. была исполнена его программная симфонія „Освобожденіе крестьянъ въ Россіи“. Съ 1867 г. жилъ на Кавказѣ; въ 1870—76 гг. былъ директоромъ школы „Кавказскаго музыкальнаго общества“ въ Тифлисѣ. Въ 1878 г. вернулся въ С.-Петербургъ, гдѣ состоялъ инспекторомъ музыки при Гат-

---

1) Въ письмѣ отъ 31 мая 1884 г. („Жизнь“, III, 945) Чайковскій пояснялъ: „въ подлинникѣ очень много говорится о jus primae noctis“.

чинскомъ Николаевскомъ Институтѣ (съ 1878 г.), институтѣ Императрицы Маріи (съ 1890 г.) и императорскомъ лицеѣ. Съ 1892 г. открылъ собственную музыкальную школу, подъ названіемъ „Столичная".

12 декабря 1880 г. шла впервые въ Петербургѣ его опера „Тарасъ Бульба", послѣ трехъ разъ сошедшая съ репертуара. Эту оперу не слѣдуетъ смѣшивать съ „Осадою Дубно" Сокальскаго (см. ниже), на тотъ же гоголевскій сюжетъ.

Лишинъ, Григорій Андреевичъ (род. 23 апрѣля 1854 г. въ С.-Петербургѣ, умеръ 15 іюня 1888 г. тамъ-же; извѣстный мелодекламаторъ и авторъ романса „Она хохотала"). Сынъ генералъ-лейтенанта. Окончивъ училище правовѣдѣнія въ 1875 г., два года служилъ по иностранной цензурѣ. Игру на фортепіано изучалъ у матери; теорію музыки (довольно поверхностно) у Галлера и Соловьева. Свою музыкальную карьеру началъ въ 1877 г. въ качествѣ второго дирижера харьковской оперы, затѣмъ—антрепренера маленькой частной оперной труппы; потерпѣвъ неудачу, сталъ выступать въ качествѣ аккомпаніатора и превосходнаго мелодекламатора (самъ себѣ аккомпанировалъ, импровизируя). Его музыкальныя рецензіи, печатавшіяся въ петербургскихъ газетахъ, не были лишены остроумія. Лишинъ написалъ три оперы: „Донъ Сезаръ де Базанъ" (поставлена была не безъ успѣха въ Кіевѣ, въ 1888 г.), „Графъ Нулинъ" и „Цыгане" (неокончена); первыя двѣ изданы. Кромѣ того, Лишинъ перевелъ на русскій языкъ около 12 оперныхъ либретто; писалъ романсы и даже симфоническія пьесы.

Природныя дарованія Лишина, музыкальное и литературное, не подлежатъ сомнѣнію, но недостатокъ правильнаго музыкальнаго образованія и трудовой выдержки сказались въ крупныхъ недостаткахъ, присущихъ его произведеніямъ. Чайковскій 29 апрѣля 1876 г. („Жизнь", I, 486) писалъ: „Здѣсь въ Москвѣ проживаетъ Лишинъ. Недавно онъ мнѣ игралъ свою оперу „Графъ Нулинъ". Боже! Какая это мерзость!" Чайковскій, однако, цѣнилъ Лишина, какъ либреттиста, и 16 ноября 1881 г. („Жизнь", II, 493) писалъ, что, прочитавъ пьесу Антропова на сюжетъ повѣсти Аверкіева „Хмѣлевая ночь", предполагаетъ написать оперу на этотъ сюжетъ, причемъ совѣтуетъ П. Юргенсону обратиться, для изготовленія либретто, къ Лишину [1]). 9 декабря 1885 г. („Жизнь", III, 82) Чайковскій писалъ брату: „Какъ я радъ, что не попалъ на правовѣдскій юбилей! Ужъ одно то, что Лишинъ тамъ блисталъ и выдавался, было бы мнѣ равносильно пощечинѣ...." Впрочемъ, извѣстіе о смерти Лишина опечалило Чайковскаго; 27 іюня 1888 г. („Жизнь", III, 252) онъ писалъ Э. Направнику: „Читалъ ли ты, что бѣдный Лишинъ умеръ? По моему

1) Современемъ Чайковскій бросилъ мысль объ этой оперѣ. На сюжетъ Аверкіева написана (на либретто самого Аверкіева) опера А. Рубинштейна „Горюша" (см. выше).

мнѣнію, онъ былъ совершенно бездаренъ и музыкальная его дѣятельность была мнѣ очень несимпатична; но, Боже мой, до чего мнѣ бываетъ жаль, когда умираетъ молодой человѣкъ!... Кто знаетъ: поживи еще немножко, и бѣдный Лишинъ измѣнился бы къ лучшему."

Отзывы о Лишинѣ Чайковскаго, ненавидѣвшаго поверхностный дилеттантизмъ въ музыкальномъ искусствѣ, слишкомъ строги. Лишинъ совсѣмъ ужъ не такъ необразованъ въ музыкальномъ отношеніи и далеко не бездаренъ. Я говорю именно о лучшемъ оперномъ произведеніи Лишина, объ оперѣ „Донъ Сезаръ де Базанъ, испанскій дворянинъ, лирическая опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ" (на собственное либретто [1]). Въ гармонизаціи мелодіи Лишина нѣтъ особенныхъ экстравагантностей, и недостатокъ основательной школы сказывается въ мало интересныхъ ансамбляхъ оперы и хорахъ ея. Главный недостатокъ „Донъ Сезара"—въ ритмическомъ однообразіи. Въ ушахъ Лишина сидитъ демонъ вальса и проскальзываетъ самымъ неожиданнымъ образомъ чуть ли не на каждой страницѣ партитуры. Не говоря уже о томъ, что нѣкоторые нумера оперы написаны въ формѣ вальса (пѣсня Маританы въ 1-мъ актѣ: „Мигъ увлеченья"), ритмы вальса слышатся и въ дѣленіи медленнаго темпа въ четыре четверти на тріоли (получается какъ бы четыре вальсовыхъ такта, соединенныхъ въ одинъ, — см. напримѣръ, аріозо Лазарильо и квартетъ, 1-го акта: „Въ отчаяньи предъ вами"), и въ ритмахъ тактоваго вида въ двѣнадцать восьмыхъ (тѣ же четыре вальсовыхъ такта, соединенныхъ въ одинъ — см. аріозо Лазарильо во 2-мъ актѣ: „Останусь я печальнымъ" и финалъ оперы), и въ мелодіяхъ Лишина въ шесть восьмыхъ (два вальсовыхъ такта въ одномъ тактѣ), и во всѣхъ танцахъ „Сезара", написанныхъ въ трехъ четвертяхъ, какими бы испанистыми именами они ни назывались. Лишинъ, очевидно, типическій русскій дилеттантъ-самоучка, игравшій и сочинявшій слишкомъ много вальсовъ. Все это даетъ опереточную окраску музыкѣ „Сезара", но совсѣмъ не бездарно, а зачастую и мелодично, и красиво. Самъ сюжетъ носитъ слегка опереточную окраску: кутила Донъ-Сезаръ, при всемъ своемъ „испанскомъ дворянствѣ", болѣе или менѣе опереточный герой, и приключенія его носятъ болѣе или менѣе опереточный характеръ (его разстрѣливаютъ, но не могутъ разстрѣлять: изъ ружей вынули пули; онъ вѣнчается за часъ до казни съ невѣдомою ему особою въ вуали и т. п.). Лишинъ самъ виноватъ, назвавъ свою оперу „лирическою". Назови онъ ее „комическою" — отношеніе критики (и того же Чайковскаго) къ музыкѣ „Сезара", вѣроятно, было бы совсѣмъ иное, гораздо болѣе снисходительное. „Лирическая" опера

---

1) Посвящена графинѣ Е. Н. Адлербергъ; С. Петербургъ, изданіе М. Бернарда.

на испанскій сюжетъ — это нѣчто серьезное, напоминающее „Карменъ“ Бизе; а гдѣ уже тамъ выдерживать конкурренцію съ Бизе бѣдному Лишину, въ музыкѣ котораго почти отсутствуетъ „мѣстный колоритъ“, и такъ часто сказывается недостатокъ хорошей школы и избытокъ дурныхъ музыкальныхъ привычекъ!... Но Лишинъ, повторяю, далеко не бездаренъ; его „Сезаръ“, какъ легкая комическая опера, чуждая сальностей оперетки, съ отдѣльными драматическми моментиками, въ своемъ скромномъ родѣ,—положительно не глупое и даже талантливое произведеніе [1])!

Малашкинъ, Леонидъ Дмитріевичъ. Родился въ 1842 г., умеръ 29 января 1902 г. въ Москвѣ, авторъ довольно извѣстныхъ романсовъ („О, если-бъ могъ выразить въ звукѣ“, „Такъ жизнь молодая проходитъ безслѣдно“). Музыкальное образованіе получилъ за границею; въ 1870-хъ гг. былъ преподавателемъ церковнаго пѣнія въ духовной семинаріи въ Кіевѣ. Въ 1879 г., въ Кіевѣ, была поставлена его опера „Илья Муромецъ“, но безуспѣшно, что объясняется дилеттантскимъ, устарѣлымъ композиторскимъ стилемъ Малашкина. Послѣ 1879 г., остальную часть своей 60-лѣтней жизни Малашкинъ провелъ въ Москвѣ. Его „Илью Муромца“ не слѣдуетъ смѣшивать съ „Ильею Муромцемъ“ г-жи Сѣровой (см. ниже).

Орловъ, Василій Михайловичъ, авторъ „дѣтскихъ оперъ“; о немъ см. въ V главѣ этого сочиненія; его не слѣдуетъ смѣшивать съ Александромъ Александровичемъ Орловымъ-Соколовскимъ.

Орловъ-Соколовскій, Александръ Александровичъ. Музыкальное образованіе получилъ въ московской консерваторіи которую окончилъ, по классу кларнета, въ 1875 г. По рекомендаціи Н. Г. Рубинштейна, занялъ должность дирижера оркестра въ труппѣ П. М. Медвѣдева, сначала въ Астрахани, а затѣмъ въ Казани. Въ 1878 г. былъ назначенъ капельмейстеромъ московскаго Малаго театра. Въ это время имъ написаны увертюры и антракты къ драмамъ „Каширская старина“ (Аверкіева) и „Жизнь пережить—не поле перейти“, а также антракты къ комедіи Островскаго „Бѣдность не порокъ“. Оставилъ службу при императорскихъ театрахъ съ 1880 г., а затѣмъ былъ капельмейстеромъ казанскаго опернаго театра; въ 1886 г. основалъ музыкальное училище, а затѣмъ и Казанское отдѣленіе императорскаго русскаго музыкальнаго общества. Въ послѣдніе годы жизни держалъ антрепризу казанскаго опернаго театра, причемъ окончательно разстроилъ свое здоровье и скончался 12 сентября 1892 г. въ Москвѣ. Авторъ неоконченной трехъ-актной оперы „Конекъ-горбунокъ“ [2]).,

Пасхаловъ, Викторъ Никандровичъ. Родился 8 апрѣля

1) О Лишинѣ, какъ переводчикѣ оперныхъ либретто, я говорю ниже.
2) „Ежегодникъ императорскихъ театровъ“, 1892—93 г.

1841 г. въ Саратовѣ, умеръ 28 февраля 1885 г. въ Казани, гдѣ занимался преподаваніемъ музыки; учился въ московской консерваторіи и въ Парижѣ. Авторъ довольно извѣстныхъ романсовъ („Дитятко, милость Господня съ тобою“, „Что моя милая, что моя нѣжная“). Послѣ него осталась недоконченная опера „Первый винокуръ“.

Сантисъ, Михаилъ Людвиговичъ. Родился въ 1829 г., умеръ въ 1879 г. Музыкальное образованіе получилъ въ лейпцигской консерваторіи. Съ 1852 г. поселился въ Петербургѣ; былъ преподавателемъ музыки въ Николаевскомъ сиротскомъ институтѣ и весьма порядочнымъ піанистомъ. (Сѣровъ съ похвалою упоминаетъ объ его игрѣ-соло на концертахъ с. петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества). Написалъ оперу „Ермакъ“, исполненную въ С.-Петербургѣ въ 1873 г. безъ успѣха.

Сокальскій, Петръ Петровичъ. Родился въ 1830 г., умеръ въ 1887 г., извѣстный изслѣдователь русской народной пѣсни, авторъ капитальнаго труда „Русская народная музыка“ (Харьковъ, 1888 г.). Окончилъ курсъ харьковскаго университета; одно время редактировалъ „Одесскій Вѣстникъ“. Въ 1860 г. его кантата „Пиръ Петра Великаго“ была премирована императорскимъ русскимъ музыкальнымъ обществомъ.

Въ 1884 г. вышла изъ печати его опера (клавираусцугъ въ переложеніи автора, отпечатанный у В. Бесселя): „Осада Дубно“, на сюжетъ изъ повѣсти Гоголя „Тарасъ Бульба“. Ранѣе Сокальскій написалъ еще двѣ оперы: „Марія“ (или „Мазепа“; неокончена) и „Майская ночь“ (по Гоголю). Отрывокъ изъ „Майской ночи“ былъ исполненъ въ „историческомъ концертѣ“ с.-петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества, 17 апрѣля 1867 г.; Сѣровъ писалъ по этому поводу („Критическія статьи“, IV, 1745): „Образчикъ изъ оперы г. Сокальскаго похвальнаго отзыва ни съ какой стороны заслужить не можетъ. Въ немъ нѣтъ: 1) ни капли малороссійскаго элемента въ звукахъ, 2) никакого соотвѣтствія комическому положенію на сценѣ.... Все это музыкальнаго драматурга въ г. Сокальскомъ не предвѣщаетъ.“

Сѣровъ оказался, на сей разъ, плохимъ пророкомъ: „Осада Дубно“—произведеніе скорѣе музыкальнаго драматурга, чѣмъ опернаго мелодиста. Весь поворотъ дѣйствія—энергичный, мужественный; прославляется „отчизна“ (Украйна) даже въ моментъ любовнаго свиданія Андрея съ панною Урсулою, уговаривающею Андрея не измѣнять казаческому братству. Мужской элементъ сильно преобладаетъ надъ женскимъ: въ оперѣ очень много мужскихъ хоровъ и очень мало смѣшанныхъ и женскихъ. Патріотическое настроеніе—главная цѣль Сокальскаго (написавшаго и музыку, и текстъ своей оперы); поэтому и опера его кончается не смертью Бульбы (какъ въ

повѣсти Гоголя), а сыноубійствомъ (Андрея) и призывомъ Бульбы къ мщенію полякамъ, совратившимъ Андрея съ пути истиннаго. Фактура не дилеттантская, но солидная, съ прекраснымъ знаніемъ гармоніи. Въ музыкѣ оперы, въ сильной ритмикѣ ея и очевидной нелюбви Сокальскаго къ сентиментальнымъ и граціозно-лирическимъ эпизодамъ (лишь въ 3-мъ актѣ, въ дуэттино Урсулы и Андрея, довольно граціозна мазурка, подъ которую панна Урсула предается воспоминаніямъ о былой веселой жизни: „Было вольно имъ всѣмъ") много силы и энергіи,—тѣхъ качествъ, которыхъ недостаетъ, вообще, многимъ славянскимъ композиторамъ; это придаетъ оперѣ „Осада Дубно" вполнѣ своеобразный складъ: Сокальскому, несомнѣнно, присуща рѣдкая добродѣтель оригинальности; подобныя „батальныя" оперы не въ диковинку въ Германіи, но на Руси, на оригинальное русское либретто, чрезвычайно рѣдки.... Музыкальный націонализмъ въ „Осадѣ Дубно" выдержанъ въ совершенствѣ: малороссійскіе народные напѣвы ритмически-обработаны и гармонизованы съ вѣскими акцентами и острыми модуляціями (безъ какой-либо, впрочемъ, замѣтной новой музыкальной теоріи малорусской народной пѣсни [1])—безъ дешеваго сентиментализма à la „Віютъ вітры". Юморъ грубоватъ (типы Янкеля и сцены еврейскихъ погромовъ), но въ духѣ всей оперы. Либретто безусловно сценично.... Не знаю, шла ли на сценѣ „Осада Дубно", но репертуарность этой оперы не подлежитъ никакому сомнѣнію.

Соловьевъ, Николай Ѳеопемптовичъ, профессоръ с.-петербургской консерваторіи и музыкальный критикъ. Родился въ 1846 г.; воспитывался во 2-й гимназіи въ С.-Петербургѣ, затѣмъ поступилъ въ медико-хирургическую академію, откуда перешелъ въ с.-петербургскую консерваторію, гдѣ и кончилъ курсъ по классу композиціи Н. И. Зарембы. Съ 1874 г. преподаватель, а съ 1885 г., профессоръ консерваторіи (по спеціальнымъ классамъ теоріи композиціи). Въ 1877 г. его хоръ „Молитва о Руси" получилъ премію на конкурсѣ императорскаго русскаго музыкальнаго общества. Музыкально-критическую дѣятельность началъ съ 1870 г. [2]); редакторъ музыкальнаго отдѣла въ русскомъ „Энциклопедическомъ словарѣ" Брокгауза и Ефрона (съ 1890-хъ гг.). Въ 1898 г. явился, вмѣстѣ съ графомъ А. Д. Шереметевымъ, иниціаторомъ и организаторомъ общедоступныхъ народныхъ концертовъ. Съ 1900 г., за 30-лѣтнюю музыкальную дѣятельность, удостоенъ Высочайшей пенсіи по 1.500 руб. въ годъ. Авторъ многихъ романсовъ и инструментальныхъ пьесъ. Оперная дѣятельность его выражается въ сочиненіи оперъ „Кузнецъ Вакула"

1) Въ своемъ изслѣдованіи о народной пѣснѣ Сокальскій особую теорію создаетъ лишь для самыхъ старинныхъ народныхъ, и притомъ великорусскихъ, пѣсенъ.

2) О произведеніяхъ Чайковскаго отзывался при жизни композитора съ нѣкоторою похвалою, и вѣрнѣе другихъ своихъ с.-петербургскихъ собратій оцѣнилъ достоинства оперъ Чайковскаго.

(1875 г.; писана на конкурсъ имени великой княгини Елены Павловны; см. выше: „Чайковскій“) и „Корделія“ (написана въ началѣ 1880-хъ гг.). „Кузнецъ Вакула“ въ 1880 г. былъ поставленъ въ С.-Петербургѣ, въ музыкально-драматическомъ кружкѣ, и дважды тамъ же возобновлялся; шелъ также въ с.-петербургской консерваторіи въ началѣ 1890-хъ гг., въ 1899 г. на частной с.-петербургской оперной сценѣ, а въ 1901 г.—въ Народномъ домѣ императора Николая II. „Корделія“ впервые была поставлена въ Петербургѣ (12 ноября 1885 г.), засимъ обошла Кіевъ (10 февр. 1886 г.), Москву (13 нояб. 1886 г.), Казань (13 нояб. 1886 г.), Тифлисъ (9 нояб. 1887 г.) и даже побывала въ Прагѣ (1890 г.; возобновлена тамъ же въ 1901 г.). Въ 1890-хъ гг. „Корделія“ передѣлана и значительно улучшена композиторомъ (округлившимъ музыкальныя формы этой оперы). Хотя Чайковскій и находилъ оперу „Корделія“ „мало интересной и мало даровитой“ (см. „Жизнь“, III, 56), но все же въ ней есть несомнѣнныя музыкальныя достоинства.

По поводу возобновленія „Корделіи“ на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра 13 октября 1898 г., критикъ „Русской музыкальной газеты“ (1898 г., стр. 983) г. П. далъ слѣдующую, довольно мѣткую, характеристику музыки въ этой оперѣ: „Довольно удачное подражаніе европейской оперѣ типа Гуно, „Корделія“ могла бы явиться крупнымъ и многообѣщающимъ опытомъ для композитора начинающаго. Таковымъ, приблизительно, и является г. Соловьевъ, такъ какъ въ области искусства счетъ ведется не по числу прожитыхъ годовъ, а по количеству и качеству данныхъ произведеній. Въ настоящемъ случаѣ, въ активъ дебютанта слѣдуетъ отнести искреннюю серьезность обнаруженныхъ имъ намѣреній, въ пассивъ—дилеттантскую несостоятельность въ области сложной художественной формы. Идеи у г. Соловьева, хоть и не новыя и не Богъ-вѣсть какія богатыя, имѣются, но развивать ихъ, придавать имъ жизненную энергію, приводить ихъ въ стройную логическую систему онъ еще не можетъ и, вмѣсто развитія, излагаетъ, механически сцѣпляетъ и повторяетъ ихъ. Это невладѣнье формою, особенно ощутительно дающее себя знать въ оперѣ избраннаго типа, дѣлаетъ „Корделію“, въ большей части, произведеніемъ монотоннымъ, громоздкимъ и неуклюжимъ.... Слѣдуетъ обратить вниманіе и на декламацію, иногда слишкомъ напыщенно-безсодержательную.... Съ похвалою можно отнестись къ оркестровкѣ, многими мѣстами обнаружившей дѣльное изученіе новѣйшихъ партитуръ. Къ сожалѣнью, и здѣсь необходимо выработать чувство мѣры: слишкомъ ровная звуковая масса утомляетъ слухъ; кромѣ того, нельзя полагать въ основу оркестровки преимущественно излюбленные публикой и хорошо испытанные эффекты. Частое пользованіе верхними но-

тами віолончели, страстно-натянутою вибраціею верхнихъ тоновъ скрипки и положительное злоупотребленіе звуками арфы,—все это желаніе навѣрняка щегольнуть красотой общаго мѣста относится къ тому же, лишенному свободы движеній, дилеттантизму."

„Красота общаго мѣста"... сказано довольно зло, но необходимо мотивировать этотъ приговоръ. Дѣло въ томъ, что композиторъ „Корделіи" поневолѣ прибѣгаетъ къ „общимъ мѣстамъ", не чувствуя въ себѣ сильно-драматической жилки.

Либретто „Корделіи", написанное Бронниковымъ по пьесѣ Сарду „Месть" (La haine), изобилуетъ сильными драматическими ситуаціями, для иллюстраціи которыхъ необходимо или мелодико-речитативное дарованіе Даргомыжскаго, періода „Русалки", или мастерство Мейербера, умѣвшаго вливать новую драматическую жизнь въ старыя формы. Но Соловьевъ обладаетъ лишь способностью къ изысканной гармоніи и инструментовкѣ, не обладая ни даромъ вокальной мелодіи, ни симфоническаго тематизма à la Вагнеръ. Въ общемъ, поэтому, музыка „Корделіи" не исчерпываетъ богатаго матеріала, представляемаго либретто. Наиболѣе удачны мѣста, гдѣ Соловьевъ прибѣгаетъ къ старымъ, округленнымъ формамъ аріи—арія Орсо въ 1-мъ актѣ, баллада Беппо во 2-мъ и т. п.... Въ исполненіи хора подъ управленіемъ Архангельскаго, молитва „Ave Maria" изъ „Корделіи", съ интересными ея гармоніями, звучитъ обворожительно.

Что касается „Кузнеца Вакулы", то эта опера Соловьева имѣетъ несчастіе конкуррировать съ „Черевичками" Чайковскаго; это болѣе или менѣе подъ силу одному Римскому-Корсакову („Ночь передъ Рождествомъ"). Будь эта опера написана на другой сюжетъ—это было бы выгоднѣе для славы Соловьева; нынѣ же эта опера исчезаетъ въ сіяніи „Черевичекъ" и „Ночи передъ Рождествомъ".... Вотъ что говоритъ по поводу „Кузнеца Вакулы" критикъ „Русской музыкальной газеты" (1899 г., стр. 282):

„Товарищество оперныхъ артистовъ (въ С.-Петербургѣ), подъ управленіемъ гг. Бестриха и Штейнберга, регулярно устраивающее спектакли въ Благородномъ Собраніи и въ Залѣ Кононова, закончило сезонъ (1898 — 1899 г.) весьма похвальнымъ дѣломъ. Оно поставило русскую оперу, написанную уже давно, но публикѣ вовсе неизвѣстную. Это — „Вакула-Кузнецъ" г. Соловьева,—какъ и „Кузнецъ Вакула" Чайковскаго, явившійся результатомъ единственнаго въ исторіи нашей музыки конкурса оперной композиціи на предложенный текстъ (Я. П. Полонскаго). Сравнительно съ „Корделіей, музыка „Вакулы" отличается бо́льшей свѣжестью работы, бо́льшею простотою, меньшими претензіями на сложность рутинно-европейскаго опернаго стиля. Преобладающее значеніе въ ней имѣютъ хоры, написанные иногда весьма

живо и эффектно, хотя и грѣшащіе порою недостаткомъ вкуса и избыткомъ вульгарности. Въ партіяхъ солистовъ, за исключеніемъ дуэта послѣдняго акта, нѣтъ развитыхъ и законченныхъ нумеровъ. Вмѣсто законченности, преобладаетъ обрывчатость, вызывающая иногда досадное впечатлѣніе. Поютъ дѣйствующія лица довольно мелодично и даже декламируютъ порою удачно и правдиво, но собственныхъ характеровъ они не имѣютъ. Особенно неудачны въ этомъ отношеніи всѣ комическіе персонажи (Чубъ, Солоха, Голова, Дьякъ, Бѣсъ), совершенно лишенные всякаго выраженія, и герой оперы, превратившійся изъ браваго и наивнаго Кузнеца-Вакулы въ зауряднаго опернаго любовника, не сходящаго съ условнаго, сладко-сентиментальнаго тона. Болѣе жизни чувствуется въ партіи Оксаны. Ея дуэтъ съ Кузнецомъ (4-й актъ) звучитъ весьма пріятно въ голосахъ, не лишенъ настроенія и достигаетъ требуемаго эффекта, т. е. криковъ bis! Того же эффекта достигаетъ введенный въ картину бала (въ полонезѣ) военный оркестръ на сценѣ.... Вообще, скучноватое впечатлѣніе, вызываемое обиліемъ общихъ и безсодержательныхъ мѣстъ, удачно разсѣивается нѣкоторыми положительно недурно скомпанованными страницами.... Получи опера средства постановки и исполненія болѣе богатыя, чѣмъ тѣ, которыми располагаетъ частная труппа, — она могла бы имѣть у публики успѣхъ, не меньшій успѣха „Корделіи". Изъ исполнителей слѣдуетъ назвать г-жу Тамарову--прекрасную Оксану и г. Любина—вполнѣ приличнаго Вакулу. Много стараній приложилъ дирижеръ г. Штейнбергъ. Къ сожалѣнію, хоры слишкомъ жидки, а въ нихъ-то и сосредоточена положительная сторона оперы г. Соловьева.... По окончаніи спектакля, авторъ былъ вызванъ и получилъ вѣнокъ."

Сѣрова, Валентина Семеновна, урожденная Бергманъ, супруга А. Н. Сѣрова (см. III главу этого сочиненія). Въ 1867 г. издавала вмѣстѣ съ мужемъ журналъ „Музыка и театръ" и съ тѣхъ поръ писала не мало статей и рецензій музыкальнаго содержанія. Ею написаны оперы: „Уріэль Акоста" (шла впервые въ Москвѣ въ 1885 г.) и („Илья-Муромецъ" (первое представленіе въ Москвѣ, въ 1899 г.). Не получивъ законченнаго музыкальнаго образованія (была въ с.-петербургской консерваторіи, но не кончила курса), Сѣрова не въ состояніи была подняться, въ своемъ оперномъ творчествѣ, надъ уровнемъ дилеттантизма. Вотъ что писалъ объ „Уріэлѣ Акостѣ" и авторѣ этой оперы Чайковскій, 20 апрѣля 1885 г. („Жизнь", III, 42):

„Оперу „Уріэль Акосту" Сѣровой я знаю; она недавно прислала мнѣ въ даръ экземпляръ ея. Опера эта—престранное явленіе въ мірѣ искусства. Никакъ нельзя сказать, чтобы г-жа Сѣрова была вовсе лишена таланта. Я внимательно проигралъ оперу и на каждомъ шагу встрѣчалъ хорошо за-

думанныя сцены и отдѣльныя подробности, — но или отсутствіе знанія, или коренной порокъ музыкальной натуры автора дѣлаютъ то, что она рѣшительно не умѣетъ не только развить вполнѣ мысль, но хотя бы сколько нибудь сносно изложить ее. Никогда еще я не видалъ въ печати болѣе неуклюжихъ, безобразныхъ гармоній, такого отсутствія связанности, законченности, такого неизящнаго и неумѣлаго письма. Въ бесѣдѣ со мной она высказала недавно, что приписываетъ свои недостатки вліянію мужа, который, изъ личной непріязни къ А. Рубинштейну, основавшему консерваторію, доказывалъ, что консерваторія, и вообще всякое ученіе не только излишни, но вредны и губительны. Г-жа Сѣрова увѣровала въ эту ложь и ничему никогда не училась; она даже и грамоты музыкальной не знаетъ. И вотъ, теперь она обратилась ко мнѣ, прося давать ей уроки гармоніи, контрапункта, инструментовки и т. д. Я рѣшительно уклонился."

А Н. Ѳ. Соловьевъ, по поводу постановки оперы „Уріэль Акоста" въ Петербургѣ, въ 1893 г., писалъ въ „Новостяхъ":

„Хорошую оперу написать, какъ извѣстно, очень трудно. Для этого нужны два элемента: во-первыхъ, талантъ, а во-вторыхъ, солидная музыкальная подготовка. Въ оперѣ г-жи Сѣровой замѣтны проблески перваго элемента и, въ громадномъ большинствѣ случаевъ, не виденъ второй. Хотя, въ общемъ, опера эта страдаетъ отсутствіемъ стройности, ясности, выразительности, музыкальной красоты, но есть въ ней маленькія, весьма кратковременныя вспышки таланта, заслуживающія вниманія. Эти рѣдкія вспышки, въ видѣ короткихъ фразъ, появлялись на сѣроватомъ, скучномъ, претенціозномъ фонѣ всей оперы. Онѣ встрѣчались въ любовномъ дуэтѣ Акосты и Рахили перваго дѣйствія, въ дуэтѣ Рахили и Эсфири (матери Акосты) во второмъ дѣйствіи, и дуэтѣ Акосты и Рахили, въ послѣднемъ. Если-бы опера ограничивалась только вышесказаннымъ, то о ней положительно не стоило бы говорить, до того она написана по ученически и кропотливо. Но странно, что среди этого музыкальнаго киселя является одна сцена въ третьемъ дѣйствіи, написанная совершенно иначе, какъ будто другой, твердой, мастерской рукой, дышащая вдохновеніемъ, превосходная по колориту и по драматизму музыки. Это сцена покаянія Уріэля Акосты въ синагогѣ. Она начинается чрезвычайно характернымъ, полнымъ безпредѣльной ширины, пѣніемъ кантора, которое чередуется съ красивымъ, типичнымъ, восточнаго пошиба, пѣніемъ хора."

Вотъ что пишетъ объ „Ильѣ Муромцѣ" г-жи Сѣровой (по поводу постановки этой оперы на частной оперной сценѣ въ Москвѣ, 22 февраля 1899 г.) московскій музыкальный критикъ Ив. Липаевъ (см. „Русскую музыкальную газету" 1899 г., стр. 314):

„Въ новой оперѣ выше всего нужно поставить народные

хоры, выходы каликъ и причитанья Анисьи (матери Ильи?). Унисоны, кварты и квинты каликъ и характерны, и кстати во всей оперѣ, гдѣ бы ни встрѣтились, потому что оправдываются условіями музыкально-историческими. Многое складно и въ хорахъ: слышится національное („Ой калинушка“, „Улетѣлъ сокодикъ ясный“), чувствуется что-то жизненное (хоръ дружинниковъ: „Незнамъ человѣкъ размахнулся“), вѣрно выражающее душевное состояніе толпы („Слава, слава Ильѣ“). Однако, хоры, за небольшимъ исключеніемъ, отрывочны, представляютъ сырье, требующее музыкальной обработки и законченности.... Безъ сомнѣнія, частая перемѣна темповъ, ритма, тематическая разработка со всѣми ухищреніями звуковой техники, вносятъ движеніе и жизнь въ оперу—такъ сказать, одухотворяютъ ее. И наоборотъ, лишенная этого, опера будетъ скучной, монотонной, а герои и толпа уподобятся пѣшкамъ, двигающимся согласно помѣткамъ автора. Въ своей оперѣ г-жа Сѣрова избрала именно послѣдній путь, соблазнившій ее простотой, доступностью, приведшій къ тому, что дѣйствующія лица поютъ сами по себѣ, независимо отъ поэзіи! Особенно столь элементарные пріемы неблагопріятно отозвались на характеристикѣ Ильи и Реоны (плѣнницы Соловья-разбойника) — главарей оперы, а больше всего, Ильи. Мощенъ богатырь только на словахъ, въ музыкѣ же онъ представленъ не только слабымъ, но и жалкимъ мозглякомъ.... Странно: въ оперѣ почти отсутствуетъ національный колоритъ — необходимое условіе отсутствуетъ!... Плохо разработанное вступленіе въ $^5/_4$ напоминаетъ Глинку, недурная, музыкальная картинка передъ 2-мъ дѣйствіемъ—Мусоргскаго, нѣсколько тактовъ передъ хороводомъ—Римскаго-Корсакова и т. д.... Мелодическая сторона слаба, гармонизація еще того слабѣе, инструментовка бездарна.... День первой постановки на сценѣ частной оперы въ Москвѣ, 22 февраля (1899 г.) принесъ полное разочарованіе какъ артистамъ сцены, хора и оркестра, такъ и публикѣ.... Опера не воодушевила не только хоръ и оркестръ, но и Шаляпина-Илью, ничего не подѣлавшаго, Княгиню-Ростовцеву, Реону-Ставицкую, выдѣлившихся лишь надъ общимъ уровнемъ посредственнаго исполненія....“

Въ итогѣ, оперная карьера принесла В. С. Сѣровой болѣе терній, чѣмъ лавровъ.... Какъ бы то ни было, г-жѣ Сѣровой принадлежитъ честь быть первою, по времени, женщиною на Руси [1]), компонировавшею оперы, не лишенныя нѣкоторыхъ музыкальныхъ достоинствъ. Для начала женской оперной „музыки будущаго“ на Руси этого достаточно!

Фаминцынъ, Александръ Сергѣевичъ. Родился 24 октяб-

1) Заграницею оперные композиторы женскаго пола народились ранѣе г-жи Сѣровой; примѣръ—упоминавшаяся въ 3-й главѣ этого сочиненія, конкуррентка Даргомыжскаго по „Эсмеральдѣ“, Луиза-Анжелика Бертэнъ (род. 1805, ум. 1878).

ря 1841 г. въ Калугѣ; умеръ 24 іюня 1896 г. въ Лиговѣ, подъ С.-Петербургомъ; образованіе получилъ естественно-научное, въ с.-петербургскомъ университетѣ; теоріи и музыкѣ учился у М. Л. Сантиса (см. выше), а затѣмъ заграницею, въ Лейпцигѣ. Съ 1865 по 1872 г. былъ профессоромъ исторіи музыки и эстетики въ с.-петербургской консерваторіи. Фаминцынъ — авторъ многихъ талантливыхъ музыкально-критическихъ статей и изслѣдованій („Древняя индо-китайская гамма", „Скоморохи на Руси"). Фаминцынъ написалъ весьма цѣнныя оригинальныя изслѣдованія о старинныхъ русскихъ музыкальныхъ инструментахъ—„Гусли" (С.-Петербургъ, 1890 г.) и „Домра" (С.-Петербургъ, 1891 г.); за книгу „Гусли" онъ получилъ большую серебряную медаль отъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. Опера Фаминцына „Сарданапалъ" (либретто Зорина и Д. М.), въ трехъ актахъ, шла 23 ноября 1875 г. въ Петербургѣ и успѣха не имѣла. Имъ также написана въ 1883 г. опера „Уріэль Акоста" [1].... Въ виду тугой отзывчивости русской публики и русской музыкальной критики на музыкально-оперную новизну, не всегда возможно судить о достоинствахъ оперной музыки по ея популярности, и музыка „Сарданапала" нуждается въ пересмотрѣ ея критикою. Къ сожалѣнію, не изданы ни „Сарданапалъ", ни „Уріэль Акоста" Фаминцына.

Фитингофъ-Шель, баронъ Борисъ Александровичъ. Родился въ прибалтійскомъ краѣ, въ 1829 г.; умеръ 13 сентября 1901 г., въ С.-Петербургѣ; погребенъ въ своемъ имѣніи, въ тамбовской губерніи. Служилъ сначала въ артиллеріи; выйдя въ отставку, посвятилъ себя музыкѣ. Изучалъ игру на фортепіано у Гензельта, теорію композиціи —у Фохта, а также пользовался совѣтами у А. С. Даргомыжскаго; доучивался теоріи композиціи самоучкою, по учебникамъ Маркса и Фетиса. Въ 1899 г. издалъ свои интересные мемуары подъ заголовкомъ: „Міровыя знаменитости (1848 — 1898 гг.)". Написалъ оперы (въ скобкахъ указаны дни и годы первыхъ постановокъ въ С.-Петербургѣ): „Мазепа" (5 мая 1859 г.), „Тамара" (20 апрѣля 1886 г.), „Жуанъ де Теноріо" (21 октября 1888 г.); остались не изданными послѣ него оперы „Марія Стюартъ" и „Heliodora". Музыкантъ несомнѣнно талантливый, Шель не могъ возвыситься надъ уровнемъ дилеттантизма. И на его несчастіе, въ сферѣ оперы ему пришлось конкуррировать съ настоящими „міровыми знаменитостями"! „Мазепа" Шеля окончательно забытъ послѣ „Мазепы" Чайковскаго; „Тамара" совсѣмъ пришиблена „Демономъ"

1) Эту оперу не надо смѣшивать съ „Уріэлемъ Акостою" Сѣровой (см. выше).

Рубинштейна [1]); а „Жуанъ“, хотя и „Тенорio“ (опера написана на сюжетъ драматической поэмы гр. Алексѣя Толстаго), слишкомъ ужъ набивается на сравненіе съ „Донъ-Жуаномъ“ Моцарта!... Шель былъ довольно плодовитымъ композиторомъ во многихъ родахъ музыки.

О „Мазепѣ“ Шеля (либретто князя Г. Я. Кугушева) А. Н. Сѣровъ писалъ въ 1859 г. (см. „Критическія статьи“, II, 1076) съ большимъ пренебреженіемъ: „Музыка „Мазепы“ написана почти сплошь во вкусѣ итальянскомъ à la Верди et consortes (съ меньшимъ талантомъ, конечно!)..., Что сказать можно объ авторѣ, который 20 лѣтъ послѣ „Жизни за царя“ старику Мазепѣ, извѣстному историческому лицу, далъ партію высокаго тенора (?)—для эффектнаго выкрикиванія верхнихъ нотокъ, въ концѣ приторно-сладенькихъ селадонскихъ кантиленъ? Что сказать о партіи контральта (?) для роли казака, влюбленнаго въ Марію, когда это могъ и долженъ былъ быть теноръ?“ [2]) и т. д.—Уже Сѣровъ, слушавшій въ концертахъ отрывки изъ „Демона“ Шеля: увертюру и лезгинку, хвалилъ эту послѣднюю оперу и въ 1860 г. писалъ („Статьи“, III, 1236): „Можно поздравить композитора съ огромнымъ „прогрессомъ“ противъ его оперы „Мазепа“. Увертюра къ „Демону“ написана будто совсѣмъ кѣмъ-то другимъ,—такъ непохожа она фактурой, стилемъ, мелодическими рисунками на блѣдную итальянщину, которою баронъ Фитингофъ угощалъ насъ въ его жалкой первой оперѣ. Въ новой увертюрѣ есть характеръ, есть изобрѣтеніе, есть энергія и сила въ сочетаніяхъ гармоническихъ, есть колоритъ въ оркестровкѣ,—есть, однимъ словомъ, оригинальное творчество, котораго въ „Мазепѣ“ не было и слѣдовъ....“ Увы! Весь прогрессъ послѣ „Мазепы“ не пошелъ въ пользу Фитингофу-Шелю: совсѣмъ заклевалъ этого безкрылаго пингвина хищный альбатросъ-Рубинштейнъ (пользуясь цитированнымъ въ біографіи Рубинштейна сравненіемъ изъ стихотворенія Бальмонта), перехватившій у Шеля сюжетъ „Демона“!... Нѣкоторый талантъ за Шелемъ признавалъ, однако, и Чайковскій, писавшій 9 сентября 1886 г. (см. „Жизнь“, III, 130): „Проигралъ я всю оперу („Тамара“) Фитингофа-Шеля. Боже мой, какая это слабая вещь! У него таланту нѣсколько болѣе, чѣмъ у Соловьева, но зато у послѣдняго есть всетаки что-то въ родѣ композиторской техники; но дилеттантизмъ Фитингофа ужасенъ. Это маленькій ребенокъ, а не зрѣлый художникъ. Ей Богу, стыдно, что даются на императорскомъ театрѣ такія оперы. Какую услугу оказала дирекція Ру-

1) См. выше, біографію Рубинштейна. Первоначально „Тамара“ называлась „Демономъ“. „Демонъ“ Шеля былъ оконченъ въ 1871 г. и возвращенъ дирекціею черезъ два года, мотивировавшею свой отказъ тѣмъ, что постановка будетъ стоить дорого; „Тамара“ Шеля впервые шла лишь 20 апрѣля 1886 г., т. е. когда „Демонъ“ Рубинштейна давно уже укоренился въ репертуарѣ.

2) Первый составъ (5 мая 1859 г., въ С.-Петербургѣ) былъ: Мазепа—г. Сѣтовъ, Кочубей—г. Петровъ, казакъ Йолнвода—г-жа Леонова, Марія—г-жа Булахова.

бинштейну (постановкою „Тамары“ въ 1886 г.)! Теперь его „Демонъ“ кажется мнѣ какимъ-то шедевромъ сравнительно съ Шелевскимъ!“

Шелю принадлежитъ еще опера „Олофернъ“ на французское либретто (см. ниже).

Щуровскій, П. А. Учился въ московской консерваторіи, былъ впослѣдствіи директоромъ и музыкальнымъ рецензентомъ „Московскихъ вѣдомостей“. Написалъ оперу „Вакула“ (1875 г.)—вѣроятно, на конкурсъ 1875 г., гдѣ былъ увѣнчанъ „Кузнецъ Вакула“ Чайковскаго. См. также V главу этого сочиненія.

Изъ русскихъ (въ смыслѣ подданства) композиторовъ, писавшихъ въ теченіе опернаго періода оперы на иностранныя либретто я назову, кромѣ уже упоминавшихся Ц. А. Кюи, А. Г. Рубинштейна и Б. А. Шеля,—русскихъ поляковъ Гроссмана и Минхгеймера, малоросса Лисенка или Лысенка и прибалтійскаго нѣмца Леопольда **Вальтера**.

Вальтеръ, Леопольдъ. Родился въ 1847 г. въ Кіевѣ. Написалъ въ 1870-хъ гг. оперу „Графъ Глейхенъ“ на нѣмецкое либретто; издана съ русскимъ переводомъ.

Людвигъ **Гроссманъ** родился въ 1835 г. въ калишской губерніи; музыкальное образованіе получилъ въ Берлинѣ и Варшавѣ. Написалъ не мало инструментальныхъ композицій; участникъ большой музыкально-торговой фирмы „Германъ и Гроссманъ“ (торговля роялями въ С.-Петербургѣ, Москвѣ и Варшавѣ). Написалъ оперу „Duch wojewody“ („Тѣнь воеводы“), съ успѣхомъ исполнявшуюся по польски—въ Вѣнѣ и Варшавѣ, а въ русскомъ переводѣ—на с.-петербургской маріинской сценѣ (въ сезонѣ 1877—78 г.).

Цезарь **Кюи** (см. выше)—авторъ „Флибустьера“, оперы на французское либретто. Полный заголовокъ: „Le Flibustier. Comédie lyrique en trois actes. Poème de Jean Richepin. Dédié à madame la comtesse de Mercy-Argenteau“ (т. е.: „Флибустьеръ. Лирическая комедія въ трехъ актахъ. Либретто Жана Ришпена. Посвящается графинѣ де Мерси-Аржанто“). Опера представлена впервые въ Парижѣ, на сценѣ „Комической оперы“ (Opéra comique) 10/22 января 1894 г., подъ управленіемъ капельмейстера Данбе (J. Danbé). Персонажи: Legoëz (баритонъ)—m. Fugère, Jacquemin (теноръ)—m. Clément, Pierre (басъ)—m. Taskin, Ianik (сопрано)—m-me Lanpouzy, Marie-Anne (меццо-сопрано)—m-me Tarquini d'Or. [1]).

„Успѣхъ „Флибустьера“ въ Парижѣ былъ слабоватый. Отзывы парижской прессы о „Флибустьерѣ“ приведены въ „Русской музыкальной газетѣ“ 1894 г. (стр. 40). Въ этихъ

---

[1]) См. брошюру Ник. Финдейзена „Библіографическій указатель музыкальныхъ произведеній и критическихъ статей Ц. Кюи. Москва. 1894 г.“—откуда мною заимствованы указанія первыхъ составовъ при исполненіи и другихъ оперъ названнаго композитора, на русскія либретто.

отзывахъ есть тонъ насмѣшки: напримѣръ, критикъ „Gaulois“ находитъ, что Ц. Кюи „подклеилъ ноты надъ каждымъ слогомъ текста“; „Le Journal“ пишетъ, что „музыка оперы въ полномъ смыслѣ похоронная, — скучная и безцвѣтная, какъ лондонскіе туманы“, что Кюи „заставляетъ галопировать голоса на кисломъ ворчаньѣ оркестра“ и т. п.; но въ отзывахъ есть и интонаціи серьезной похвалы: критикъ „Gil-Blas“ поздравляетъ Ц. Кюи „за его смѣлость выйти изъ торныхъ тропинокъ старыхъ оперъ“, а по словамъ „Figaro“, композиторъ „вложилъ въ партитуру „Флибустьера“ все свое знаніе декламаціи—знаніе изумительное, ибо въ этомъ громадномъ произведеніи не встрѣчается ни одного стиха, выраженіе котораго было бы фальшиво или просодія не совершенна; въ этомъ отношеніи иностранный музыкантъ превзошелъ французскихъ композиторовъ.“

Вотъ что пишетъ о музыкѣ „Флибустьера“ [1]) нѣкая г-жа О. В-ва въ „Русской Музыкальной газетѣ“ 1894 г. (стр. 164):

„„Le Flibustier“, клавираусцугъ съ пѣніемъ, прекрасно изданъ фирмою Heugel et C-ie (въ Парижѣ). Просторная, крупная, отнюдь не экономическая, печать, отсутствіе опечатокъ, бретанскій пейзажъ на обложкѣ — вотъ въ какой костюмъ облекли издатели новое произведеніе русскаго композитора – произведеніе, заключающее въ себѣ большія достоинства и, во многихъ отношеніяхъ, представляющее крупный интересъ. Интересно оно уже потому, что предшественниками его являются „Ратклифъ“ и „Анжело“; интересно и потому, что представляетъ изъ себя вкладъ, сдѣланный русскимъ композиторомъ въ европейскую драматическую музыку.—Не входя въ оцѣнку факта пользованія иностранными языками для своихъ произведеній, скажемъ только, что фактъ этотъ не новъ. Даргомыжскій, Львовъ, Кашперовъ писали цѣлыя оперы на иноязычные тексты; Рубинштейнъ пишетъ ихъ и теперь [2]). Эта аномалія порождена, вѣроятно, условіями, въ которыхъ вынуждено влачить свое существованіе русское искусство. Если человѣка не понимаютъ и не хотятъ слушать, когда онъ говоритъ на одномъ языкѣ, то почему бы ему не попытаться заговорить на другомъ? Дѣйствовало ли въ данномъ случаѣ самолюбивое желаніе артиста „завоевать Европу“, или то было исключительно художественнымъ побужденіемъ: увлеченіемъ прекрасными стихами Ришпена, — можно сказать одно: чтобы имѣть болѣе шансовъ услышать свое произведеніе въ хорошемъ публичномъ испол-

---

1) Кстати: „флибустьерами“ (отъ слова „flyboat“– легкое судно) назывались морскіе разбойники 17 вѣка (первоначально, около 1625 г., французскіе каперы, грабившіе испанскія суда на Караибскомъ морѣ); апогей ихъ успѣха—1671 г., когда они завоевали Панаму; начало конца—въ 1697 г., при попыткѣ разграбить Картагену (въ Колумбіи). Въ оперѣ Кюи дѣйствіе происходитъ въ Бретани. „Флибустьеромъ“ выставленъ нѣкій авантюристъ, способствующій браку двухъ нѣжныхъ любовниковъ; вообще же сюжетъ оперы Ц. Кюи—самый идиллическій.

2) Писано незадолго до смерти А. Г. Рубинштейна († 8 ноября 1894 г.).

неніи, для Цезаря Кюи было выгоднѣе не писать его на родномъ языкѣ.

Первое впечатлѣніе, вызываемое музыкою („Флибустьера") не сильно, и характерной стороной его является замѣчательная ровность и спокойствіе. Все это вылилось такъ легко, свободно, законченно! Нигдѣ не чувствуется напряженіе, усиліе, придуманность. Эта непринужденная, изящная, остроумная и подъ часъ увлекательная болтовня отдыхающаго таланта, умѣющаго порой придавать свѣжесть и новизну уже не новымъ мыслямъ, уже слышаннымъ словамъ. Въ небольшой статьѣ о графинѣ де-Мерси-Аржанто (которой, къ слову сказать, посвящена новая опера), напечатанной въ „Книжкахъ Недѣли" (февраль 1891 г.) Ц. Кюи пишетъ: „Проведенныя мною лѣта въ Аржанто принадлежатъ къ моимъ лучшимъ, самымъ дорогимъ воспоминаніямъ. Какъ тамъ жилось спокойно, какъ тамъ работалось хорошо!"—и дальше: „Хорошо, привольно работалось въ Аржанто и много я тамъ написалъ!" Въ числѣ этого „многаго" стоитъ и „Флибустьеръ", написанный въ теченіе одного лѣта. Выраженое въ предыдущихъ строкахъ состояніе души художника, это ощущеніе покоя, безмятежнаго довольства, не только всецѣло отразилось въ музыкѣ „Флибустьера", но имъ же обусловился и выборъ соотвѣтственнаго настроенію сюжета.

Какъ оперный сюжетъ, несложная интрига Ришпеновской комедіи „Le Flibustier", конечно, недостаточна для трехъ актовъ и свободно умѣстилась бы въ одномъ, много въ двухъ актахъ. Но красота Ришпеновскаго стиха побудила Кюи, несмотря на условныя требованія опернаго либретто, сохранить пьесу въ ея неприкосновенности (изъ комедіи были выкинуты 130 стиховъ, да приписанъ небольшой хоръ). Три акта съ 5 дѣйствующими лицами, а главное, однообразный колоритъ бретонскаго побережья, составляющій одну изъ главныхъ прелестей драмы, въ музыкѣ могли породить извѣстную монотонность. Кюи тщательно избѣгаетъ этого недостатка постояннымъ разнообразіемъ деталей, но, въ общемъ, впечатлѣніе этой монотонности, порождаемое самой драмой, не сказывается....

Переходя къ собственно драматической музыкѣ „Флибустьера", замѣтимъ, что Кюи здѣсь, болѣе чѣмъ гдѣ-либо, приближается къ стилю „Каменнаго гостя", но всетаки не вполнѣ, и музыкально-самостоятельная форма часто борется у него съ исключительнымъ господствомъ слова. Очень часто различныя слова накладываются у него на одинаковую музыкальную фразу. Подобными фразами какъ бы выдерживается общій тонъ разговора, вертящагося, по большей части, все на однихъ и тѣхъ же предметахъ. Фразы эти отнюдь не имѣютъ значенія лейтмотивовъ и рѣдко выходятъ за предѣлы одной сцены. Ими же пользуется авторъ для характе-

ристики дѣйствующихъ лицъ. А музыкальная характеристика совершенно совпала съ характеристикой, данной Ришпеномъ. Характеристика детальная является иногда довольно удачной, но, въ общемъ, всѣ фигуры сливаются вмѣстѣ, въ одномъ созерцательно-мечтательномъ тонѣ.... Декламація постоянно удачна и, по силѣ выраженія, во многихъ мѣстахъ не уступаетъ декламаціи „Каменнаго гостя"... Достоинство мелодій Кюи извѣстно: онѣ постоянно выразительны, полны вкуса и красоты; въ данномъ случаѣ, важнымъ недостаткомъ ихъ является, за нѣкоторыми счастливыми исключеніями, отсутствіе большой оригинальности; но никогда онѣ не опускаются до степени банальнаго, тривіальнаго.... Гармоніи свѣжи, интересны, выразительны, содержательны; пробѣловъ, заполненныхъ пустыми звуками, не встрѣчается.... [1]). Затѣмъ ритмъ, несмотря на тѣсные предѣлы александрійскаго стиха, чрезвычайно разнообразенъ, интересенъ и полонъ жизни, обличая въ авторѣ завзятаго шуманиста."

Въ заключеніе своей большой выписки изъ статьи г-жи О. В-вой о „Флибустьерѣ", я приведу слѣдующія золотыя слова того-же, вполнѣ здравомысленнаго, критика: „Нельзя не пожелать, чтобы слѣдующая (за „Флибустьеромъ") опера Ц. Кюи написана была на русскомъ языкѣ. Мы еще не такъ богаты хорошими операми, чтобы дарить ихъ чужому искусству. Притомъ же, хотя бы г. Кюи написалъ и геніальную оперу на французскій текстъ—славы французскаго искусства она составить не можетъ, какъ написанная русскимъ композиторомъ; въ отношеніи же къ русскому искусству (подобная опера) пріобрѣтетъ довольно странную физіономію." А я отъ себя прибавлю: и къ тому же, въ Европѣ однихъ русскихъ еще легко поддѣть по части націонализма, но иностранцы не такъ-то легко пускаютъ иноплеменниковъ на свои оперныя сцены!

Лисенко или Лысенко, какъ русскій композиторъ-инородецъ, писавшій оперы не на русскія (а на малороссійскія) либретто, начавшій свою дѣятельность въ отчетномъ періодѣ, долженъ быть здѣсь упомянутъ; но объ оперной дѣятельности Лысенка я говорю ниже, въ пятой главѣ этого сочиненія.

Минхгеймеръ (Münchheimer), Адамъ Сигизмундовичъ, плодовитый польскій композиторъ и дирижеръ. Родился 23 декабря 1830 г. въ Варшавѣ. Теорію музыки изучалъ у органиста Фрейера. Въ 1850 г. поступилъ первымъ скрипачемъ въ оркестръ варшавскаго Большого театра. Въ 1856 г. довершилъ свое музыкальное образованіе, какъ композиторъ, въ Берлинѣ у Маркса. Въ 1858 г. былъ назначенъ балетнымъ капельмейстеромъ варшавскаго Большого театра; въ

1) Комплиментъ сомнительный: все-молъ выразительно, да выразительно,—какъ бы этотъ избытокъ ума не перешелъ въ педантизмъ! (В. Ч.).

1861 г. поступилъ профессоромъ въ мѣстный музыкальный институтъ; въ 1876 г. былъ однимъ изъ основателей „варшавскаго музыкальнаго общества“; съ 1892 г. занималъ мѣсто главнаго библіотекаря варшавскихъ театровъ. Лѣтомъ 1902 г. Минхгеймеръ дирижировалъ лѣтними оркестровыми концертами въ Павловскѣ. Имъ написаны оперы (на польскія либретто): „Оттонъ стрѣлокъ“ (1864 г.), „Страдіотъ“ (1876 г.) и „Мазепа“ (1890 г.) и музыка къ драмамъ: „Бѣдный Якові“, „Статуя“, „Далила“, „Дѣло Клемансо“, „Гансъ Матисъ“, „Каменныя женщины“, „Марко Фоскари“ и др. Ему принадлежитъ еще цѣлый рядъ композицій вокальныхъ (также мессы и т. п.) и инструментальныхъ. Ум. 15 янв. 1904 г.

А. Рубинштейнъ (см. выше).

Оперы А. Г. Рубинштейна, написанныя на нѣмецкія оригинальныя либретто, должны быть раздѣлены на 1) свѣтскія и 2) духовныя.

Свѣтскія нѣмецкія оперы А. Г. Рубинштейна, въ порядкѣ ихъ первыхъ постановокъ, суть: „Дѣти степей“ (Вѣна, 1861 г.), „Фераморсъ“ (Дрезденъ, 1863 г.), „Маккавеи“ (Берлинъ, 1875 г.), „Неронъ“ (Гамбургъ, 1879 г.), „Среди разбойниковъ“ (тамъ же, 1883 г.) и „Попугай“ (тамъ же, 1884 г.). Итого шесть нѣмецкихъ оперъ русскаго композитора-инородца.

„Дѣти степей“ (Die Kinder der Heide), четырехъ-актная опера, впервые поставленная въ Вѣнѣ въ 1861 г. (впослѣдствіи въ Прагѣ и Дрезденѣ, а на русскомъ языкѣ, кажется, донынѣ—1903 г.—нигдѣ цѣликомъ не исполнявшаяся) написана по раздирательному роману въ стихахъ австрійскаго поэта Карла Бека „Янко, венгерскій конскій пастухъ“ 1841 г.)—съ сиротою, обольщенною помѣщикомъ-крѣпостникомъ, съ пастухомъ, который становится разбойникомъ и т. п. Всѣ эти страсти и ужасы перешли также и въ либретто. Музыка „Дѣтей степей“ отличается неровностями, изобличающими композитора еще только недавно начавшаго пробовать свои силы на оперномъ поприщѣ: вслѣдъ за интересными драматическими нумерами—не мало „рамплиссажей“. Всего удачнѣе въ этой оперѣ южно-русскія народныя пѣсни, а въ особенности—пѣсни цыганки Избраны, съ рѣзкими переходами отъ глубокой грусти къ необузданному веселью, характерными, для „восточной музыки“, а также цыганская пѣсня Лизы съ оригинальнымъ хоровымъ припѣвомъ („Каморо“).

„Фераморсъ“ („Feramors“ или „Lalla Rookh“) впервые была поставлена въ 1863 г. въ Дрезденѣ и быстро затѣмъ пошла по Германіи [1]). Въ „Фераморсѣ“ Рубинштейнъ дѣлаетъ огромный шагъ впередъ, сравнительно съ „Дѣтьми степей“.

1) На русскую сцену, въ переводѣ, эта опера попала значительно позже; см. далѣе.

Опера писана на нѣмецкій текстъ Ю. Роденберга, по поэмѣ Томаса Мура „Лалла-Рукъ“ (что значитъ буквально: „тюльпановая щека“). Содержаніе оперы составляютъ перипетіи любви азіатской принцессы Лалла-Рукъ къ придворному пѣвцу Фераморсу; все кончается благополучно, такъ какъ оказывается, что Фераморсъ—переодѣтый принцъ Кашемирскій, за котораго должна выйти замужъ принцесса Лалла-Рукъ; принцесса слишкомъ скоро послушалась своего сердца, безъ спроса полюбившаго, а потому и вынесла не мало огорченій.... Извѣстнѣйшій музыкальный нумеръ „Фераморса“—это балетъ баядерокъ, 1-го акта съ хоромъ, и балетъ № 2, „танцы невѣстъ Кашмира со свѣтильниками“, съ восточной мелодіей, маленькіе форшлаги которой обозначаютъ колебаніе свѣтильниковъ. Но и кромѣ этого нумера, въ оперѣ не мало музыкальныхъ красотъ; хороша, напримѣръ, большая баллада Фераморса въ 1-мъ актѣ: „Въ спокойной нѣгѣ море спитъ“.

Вотъ что пишетъ о „Ферморсѣ“ Цабель, въ вышеназванной своей книгѣ (стр. 158), приводя въ ней любопытный отзывъ объ этой оперѣ, сдѣланный Гансликомъ:

„Когда Томасъ Муръ опубликовалъ свою поэму „Лалла Рукъ“, самъ Жеффри, издатель „Эдинбургскаго Обозрѣнія“, судившій вообще съ величайшею придирчивостью о новыхъ явленіяхъ въ великобританской литературѣ, высказался въ томъ смыслѣ, что никогда еще восхищенному взору европейца не представлялись въ такомъ видѣ прелесть Азіи и ея ужасы. Ослѣпительный блескъ, ароматическіе зефиры Востока нашли на островахъ Запада сроднаго по духу поэта, геній котораго виталъ, шутя, въ тѣхъ волшебныхъ краяхъ, какъ будто чувствуя себя въ родной стихіи.... Уже Фелисьенъ Давидъ использовалъ этотъ поэтически-привлекательный сюжетъ для оперы [1]), которой далъ названіе, тождественное съ заголовкомъ поэмы Мура. Въ лицѣ Юліуса Роденберга Рубинштейнъ нашелъ либреттиста съ тонкимъ чутьемъ и вкусомъ, передавшаго содержаніе поэмы въ пріятно звучащихъ стихахъ, полныхъ теплоты и фантазіи. Къ сожалѣнію, Роденбергу не было дано вложить въ сюжетъ болѣе или менѣе сильную драматическую жизнь, какъ онъ ни старался разнообразить мечтательно-любовное настроеніе оперы эпизодами веселой парочки любовниковъ, въ лицѣ принцессиной камеристки и отвергнутаго ею визиря. Эдуардъ Гансликъ, въ своей книгѣ „Современная опера“, проводитъ интересную параллель между французскимъ и россійскимъ композиторомъ. „Какъ Фелисьенъ Давидъ среди французовъ,—говоритъ онъ,—такъ Рубинштейнъ среди нѣмецкихъ композиторовъ является піонеромъ музыкальнаго Востока.

1) Опера Фелисьена Давида (род. въ 1810, ум. въ 1876 г.) „Lalla Roukh“ шла впервые въ 1862 г. въ Парижѣ (В. Ч.).

Разница та, что Давидъ отмежевалъ себѣ очень узкую область на этомъ Востокѣ, тогда какъ талантъ Рубинштейна гораздо шире и распускается прекраснымъ цвѣтомъ на почвѣ не только Востока, но и европейскаго Запада. Рубинштейнъ обладаетъ значительно сильнѣйшимъ и многостороннѣйшимъ дарованіемъ, можно даже сказать, что разносторонность во всѣхъ формахъ и родахъ музыки принадлежитъ къ его характернымъ качествамъ—подобно тому, какъ къ таковымъ же качествамъ Давида принадлежатъ его односторонность и узость горизонта. Изъ произведеній Давида удержались въ репертуарѣ лишь „Пустыня" и „Лалла-Рукъ"—именно потому, что въ этихъ произведеніяхъ рѣшающее значеніе имѣла его спеціальность музыкальнаго оріенталиста. Не весь талантъ Рубинштейна, но самыя блестящія его стороны также сводятся къ отголоскамъ восточной музыки; эта именно любовная склонность къ экзотической мелодикѣ, гармоніи и инструментовкѣ и повлекла его къ недраматическому сюжету „Фераморса"."

„Судьбы этой оперы при ея представленіи въ Берлинѣ и Вѣнѣ—тамъ партію Фераморса пѣлъ Ниманъ—съ достаточною опредѣленностью выяснили достоинства и недостатки этой оперы,—продолжаетъ Цабель.—Къ существу драматическаго шедевра относится цѣлесообразное возрастаніе эффекта, все глубже проникающаго въ нашу душу и производящаго напряженіе, удерживающееся до конца. Съ этой точки зрѣнія, „Фераморсъ" обладаетъ недостаткомъ, бросающимся въ глаза и имѣющимъ рѣшающее значеніе для судебъ его. Величайшія красоты оперы сосредоточены въ первомъ актѣ и все что слѣдуетъ вслѣдъ за нимъ, какъ бы оно ни было умно и талантливо, не можетъ помѣряться съ уже услышаннымъ. Театральный эффектъ требуетъ какъ разъ обратнаго. Слабый первый актъ могъ бы быть забытъ за впечатлѣніемъ финала, если бы въ послѣднемъ сказалась бы полная мощь композитора, и, такимъ образомъ, опера продержалась бы въ репертуарѣ. Мы, однако, должны съ сожалѣніемъ констатировать, что „Фераморсъ", будучи богатъ музыкальными красотами, изобличаетъ нецѣлесообразное распредѣленіе ихъ.... Первый актъ по той причинѣ пользуется полнымъ участіемъ публики, что въ немъ съ силою сжаты всѣ мотивы маленькой драмы и художественно выдвинуты балетною музыкою—перломъ своего рода. Въ „Демонѣ" балетъ (лезгинка 2-го акта) является интермедіею между соблазнами неземного духа и смертью князя, убитаго во мракѣ ночи,—и по этой причинѣ обвѣянъ какимъ-то мрачнымъ пламенемъ. Соотвѣтственные танцы въ „Фераморсѣ", гдѣ дѣло идетъ о свадьбѣ и весельи, залиты свѣтомъ и жизнерадостью. Гансликъ пишетъ о нихъ: „Нельзя изобрѣсти ничего болѣе нѣжнаго и своеобразнаго, чѣмъ танецъ баяде-

рокъ „съ свѣтильниками“, съ его медленною жалобою въ d-moll, изъ которой, въ тріо, выныряетъ увлекательная мелодія въ A-dur, точно серебристо-бѣлый лебедь изъ темнаго потока. Засимъ, въ репризѣ де-мольнаго періода, голоса Лаллы-Рукъ и Гафизы переплетаются и вся кантилена увѣнчивается широкимъ и мощно усиливающимся пѣніемъ; это геніально и, по разработкѣ, достойно великаго мастера.“ Искусство, съ которымъ сдѣланъ финалъ этого акта при каждомъ исполненіи оперы даетъ чувствовать себя; рѣчь идетъ о томъ, какъ голосъ муэззина съ минарета сперва взываетъ къ вечерней молитвѣ, затѣмъ слышится молитва народа и между возгласами унисонами „Allah il Allah!“ слышатся то влюбленный шепотъ Фераморса и принцессы, то комическія домогательства вздыхателя Хафизы.“

Къ этому слѣдуетъ добавить еще, что, помимо восточнаго элемента оперы, она написана въ довольно условномъ нѣмецко-итальянскомъ стилѣ, съ очень блѣдными характеристиками дѣйствующихъ лицъ и скучными речитативами; мѣстами музыка впадаетъ въ банальность; Ив. Липаевъ въ „Русской музыкальной газетѣ“ 1897 г. (стр. 822) увѣряетъ, что „заздравный свадебный хоръ послѣдняго дѣйствія Рубинштейнъ пишетъ чуть ли не на тему нѣмецкой мѣщанской здравицы: „Hoch soll er leben“ и т. д.“ Ни въ какое сравненіе съ „Демономъ“ эта опера итти не можетъ.

„Фераморсъ“ шелъ въ Россіи, въ русскомъ переводѣ, въ исполненіи учениковъ московской консерваторіи 26 апрѣля 1897 г.; но, кажется, это не первое представленіе оперы въ Россіи по русски. 18 августа 1898 г. „Фераморсъ“ шелъ въ частной русской оперѣ сада „Аркадія“ въ С.-Петербургѣ, а въ ноябрѣ 1898 г. добрался до императорской маріинской оперной сцены въ С.-Петербургѣ (составъ: Лалла-Рукъ — г-жа Куза, Хафиза — г-жа Долина, Фераморсъ — г. Чупрынниковъ).

Если „Фераморсъ“ значительно уступаетъ „Демону“, то нельзя сказать этого про слѣдующую за „Фераморсомъ“ оперу Рубинштейна на нѣмецкое либретто: „Маккавеи“. Эта опера шла впервые, въ нѣмецкомъ оригиналѣ, въ Берлинѣ 5/17 апрѣля 1875 г. Опять на сценѣ у Рубинштейна Востокъ, и на этотъ разъ наиболѣе близкій племенному типу композитора: еврейскій, палестинскій, библейскій Востокъ. Съ 1852 г., когда на сценѣ вѣнскаго Бургъ-театра впервые появилась трагедія Отто Лудвига „Маккавеи“, до 1870-хъ гг. послѣдняя оставалась въ репертуарѣ (одно время имѣла такой успѣхъ, что въ Вѣнѣ ее называли „синагогою въ Бургъ-театрѣ“; — см. книгу Цабеля, стр. 164), и привлекла вниманіе Рубинштейна, для котораго и была переработана въ либретто Мозенталемъ, вообще удачно справившимся съ задачею (но допустившимъ сценическую неловкость: сирійцы

у него бьютъ субботствующихъ іудеевъ на сценѣ, тогда какъ у Лудвига сцена этой нелѣпой бойни происходитъ за кулисами). Первое, берлинское представленіе оперы посѣтилъ престарѣлый императоръ германскій Вильгельмъ 1-й, отличившій композитора орденомъ. Г-жа Маріанна Брандтъ съ особеннымъ успѣхомъ исполняла роль и партію Ліи въ теченіе первыхъ семи лѣтъ существованія „Маккавеевъ“ въ репертуарѣ берлинской оперы. При возобновленіи оперы въ 1892 г., тамъ же, но въ театрѣ Кролля, Рубинштейнъ дирижировалъ ею и самъ апплодировалъ пѣвцамъ (Лію на сей разъ изображала г-жа Моранъ-Ольденъ).

Въ русскомъ переводѣ „Маккавеи“ шли въ Петербургѣ 22 января 1877 г. Краткая исторія петербургской постановки этой оперы слѣдующая.

Прочный петербургскій успѣхъ „Демона“ настолько ободрилъ Рубинштейна, какъ опернаго композитора, что, вернувшись изъ Англіи, послѣ блестящаго концертнаго путешествія, въ концѣ мая 1876 г., онъ пожелалъ поставить на сценѣ Маріинскаго театра свою оперу „Маккавеи“, принятую заграницею съ такою теплотою. Переговоры велись съ с.-петербургскою дирекціею черезъ В. В. Бесселя; зная экономныя привычки дирекціи, Рубинштейнъ заранѣе согласился на старыя декораціи и старые костюмы изъ Сѣровской „Юдиѳи“; Рубинштейнъ предлагалъ дирекціи продирижировать лично однимъ или двумя первыми представленіями „Маккавеевъ“. По особому ходатайству начальника репертуара П. С. Федорова, въ іюнѣ 1876 г., министръ двора графъ В. А. Адлербергъ, безъ всякихъ „музыкальныхъ комитетовъ“, приказалъ включить „Маккавеевъ“ въ оперный репертуаръ. Переводъ нѣмецкаго либретто былъ порученъ П. Є. Лихачеву, но тотъ внезапно уѣхалъ добровольцемъ въ Сербію, на театръ военныхъ дѣйствій, и Рубинштейна дружески выручила изъ затрудненія, окончившая для него переводъ либретто, Елена Андреевна Третьякова (жена мецената С. М. Третьякова, бывшаго въ то время ближайшимъ другомъ Николая Гр. Рубинштейна). Къ августу 1876 г. Рубинштейнъ уже окончилъ подтекстовку клавираусцуга. Съ сентября начались репетиціи, на которыя ѣздилъ самъ композиторъ, оживляя своимъ присутствіемъ артистовъ-исполнителей. Въ числѣ ихъ были лица, горячо преданныя ему въ дѣлѣ постановки новой оперы: г. Корсовъ (баритонъ) — исполнитель роли Іуды Маккавея, г-жа Бичурина (альтъ), талантливая исполнительница главной роли въ оперѣ, Ліи, г-жа Раабъ (сопрано) — Ноэми и др. Репетиціи шли довольно успѣшно, за исключеніемъ послѣднихъ, когда Рубинштейнъ самъ взялся за дирижерскую палочку и сталъ мѣнять по своему темпы; сначала это вызвало столько неудовольствія, что Рубинштейнъ подумывалъ-было снять „Маккавеевъ“ съ репертуара. Впро-

чемъ, дѣло, въ концѣ концовъ, наладилось. Первое представленіе оперы „Маккавеи" состоялось въ субботу 22 января 1877 г., второе —черезъ день—24 января. Оба представленія имѣли громадный успѣхъ, и на слѣдующій день послѣ 2-го представленія Рубинштейнъ, довольный и счастливый, уѣхалъ въ Германію.

„Маккавеи" (какъ сказано) написаны на нѣмецкій текстъ Мозенталя, составленный по драмѣ того-же названія, Отто Лудвига. Въ либретто прекрасно разработанъ библейскій сюжетъ, дающій богатый просторъ для контрастовъ во вкусѣ Мейербера: съ одной стороны—жизнерадостные эллины,—сирійцы, съ идоложертвенными служеніями Аѳинѣ Палладѣ, съ другой—фанатическіе евреи, отдыхающіе по случаю праздника субботы; съ одной стороны—утопающая въ роскоши царица Клеопатра, съ другой—утопающая въ слезахъ несчастная Лія (мать мучениковъ-Маккавеевъ); съ одной стороны—героическій Іуда, ведущій евреевъ къ побѣдѣ, съ другой—слабодушный Элеазаръ, замысливішій измѣну и предательство.... На этотъ разъ восточный элементъ музыки могъ быть примѣненъ Рубинштейномъ въ видѣ старо-еврейскихъ церковныхъ мелодій. Рубинштейнъ воспользовался темою „субботней пѣсни" съ такимъ же мастерствомъ, какъ Мейерберъ въ „Гугенотахъ" мотивомъ лютеранскаго хорала. Во второмъ актѣ, первой картинѣ, торжественное пѣснопѣніе, „шабашъ, шабашъ, божій праздникъ" прерывается нападеніемъ сирійцевъ; въ оркестрѣ—энергичные ритмы, знаменующіе дикую бѣготню убійцъ, а евреи поютъ свое молитвословіе все въ томъ же торжественномъ темпѣ.... это напоминаетъ сцену послѣдняго дѣйствія „Гугенотовъ", когда убійцы рѣжутъ лютеранъ подъ тему хорала „Ein fester Burg". Любовная сцена Элеазара и Клеопатры, во второй картинѣ второго акта, даетъ поводъ композитору написать много красивой лирической музыки,—Рубинштейнъ, въ концѣ концовъ, всетаки лирикъ (въ этомъ-то и разница между нимъ и Мейерберомъ!). Лучшія страницы „Гугенотовъ"—тѣ, которыя иллюстрируютъ музыкою фанатизмъ и развалъ драматическихъ страстей. Между тѣмъ, вторая половина „Маккавеевъ" слабѣе первой. Рубинштейнъ не вдохновляется героическими сценами Іуды и сильно-драматическою сценою пытокъ Маккавеевъ и страданій Ліи; некстати начинаетъ ворковать идиллическій голубь-Мендельсонъ тамъ, гдѣ хотѣлось бы слышать гнѣвное рыканье льва-Мейербера!—Въ виду этой неровности стиля, приходится предпочесть „Маккавеямъ"—„Демона", драматическая энергія въ которомъ не ослабѣваетъ до конца оперы.

Значительно уступаетъ „Маккавеямъ", по музыкѣ, „Неронъ" (впервые поставленный въ Гамбургѣ 1 = 13 ноября 1879 г., въ Берлинѣ въ 1880 г., засимъ въ 1880-хъ годахъ по-

бывавшій въ Нью-Іоркѣ, Вѣнѣ, Антверпенѣ и въ 1884 г. на сценѣ итальянской оперы въ С.-Петербургѣ, на русскомъ языкѣ представленъ впервые 31 октября 1902 г., въ С.-Петербургѣ). Эта опера написана Рубинштейномъ, первоначально, на французское либретто Жюля Барбье и Каррэ, затѣмъ уже передѣланное на нѣмецкое. Опера эта предназначалась для парижской Grand Opéra (куда не попала, такъ какъ французскіе націоналисты покрѣпче иныхъ прочихъ и держатся твердо правила: „французская опера—для французскихъ композиторовъ“), а потому и была разсчитана на чисто-мейерберовскіе эффекты богатой внѣшней обстановки: есть большая сцена шутовской свадьбы Нерона съ уличною красоткою; пожаръ Рима, во время котораго Неронъ воспѣваетъ гибель Трои; сцены уличныхъ мятежей; мученичество христіанки; а въ финалѣ оперы на небѣ появляется метеоръ въ формѣ креста. Такія пышныя, съ внѣшней стороны, оперы бываютъ опасны для композиторовъ, не обладающихъ мейерберовскимъ даромъ — тѣмъ болѣе разгорячаться и писать тѣмъ болѣе вдохновенную музыку, чѣмъ драматичнѣе сценическая ситуація. Этою способностью лирикъ-Рубинштейнъ не обладаетъ; какъ и въ „Маккавеяхъ“, музыка измѣняетъ ему въ самые сильные драматическіе моменты, такъ что внутреннее содержаніе оперы не соотвѣтствуетъ ея внѣшнему блеску и, въ общемъ, „Неронъ“ производитъ впечатлѣніе дутаго паѳоса и ходульной музыкальной реторики.... Однако, лирическія мѣста оперы прекрасны. Пѣсни Нерона изящны и выразительны, какъ то: элегическія строфы „О, печаль и тоска“ (1-я картина второго акта) и другая элегія, „Иліонъ“ (во время пожара Рима, въ 3-мъ актѣ). Заслуженною извѣстностью пользуется эпиталама Виндекса на шутовской свадьбѣ Нерона, въ 1-мъ актѣ: „Пою тебѣ, богъ Гименея“. Мягко и тепло звучатъ любовный дуэтъ 3-го акта, Кризы и Виндекса: „Мечта, мечта не улетай“ и berceuse Эпихарисы въ томъ же актѣ. Тѣмъ не менѣе, какъ цѣлое, „Неронъ“ представляетъ собою шагъ назадъ не только въ сравненіи съ „Демономъ“, но и съ „Маккавеями“. Чайковскій относился къ „Нерону“ съ бѣшенною ненавистью [1]—впрочемъ, столь же крайнею, какъ и восторгъ Ганса фонъ Бюлова, въ 1879 г. провозглашавшаго, что „Неронъ“ — лучшая изъ оперъ Рубинштейна!

Гамбургъ, гдѣ впервые былъ поставленъ „Неронъ“ Рубинштейна (такъ-таки донынѣ—1903 г.—и не увидавшій сцены парижской Большой оперы!) былъ очень гостепріименъ для

---

1) Онъ писалъ въ дневникѣ, 1 марта 1886 г. (см. „Жизнь“, III, 96): „Проигралъ „Нерона“. Все еще не могу достаточно подивиться наглой безцеремонности автора. Ей Богу, злость беретъ, смотря на эту партитуру. А впрочемъ, оттого я и играю эту мерзость, что состояніе превосходства (по крайней мѣрѣ, въ смыслѣ добросовѣстности) поддерживаетъ энергію. Думаешь, что пишешь гадко; анъ, посмотришь на эту дребедень, которую, однако, серьезно исполняли—и на душѣ легче.“

Рубинштейна, какъ опернаго композитора: гамбургскій городской театръ, подъ управленіемъ Поллини, съ охотою ставилъ новѣйшія оперныя произведенія Рубинштейна. Именно для этого театра Рубинштейнъ написалъ три одноактныхъ оперы—на нѣмецкія либретто: „Среди разбойниковъ" (Unter Raübern; текстъ Эрнста Вихерта, шла впервые въ 1883 г.), „Попугай" (Der Papagei; текстъ Г. Витмана; шла въ 1884 г.) и „Суламиѳь" (Sulamith; текстъ Юліуса Роденберга; шла въ 1883 г.). Первыя двѣ изъ этихъ оперъ — комическія; третья относится къ разряду „духовныхъ оперъ" (см. ниже).

Опера „Среди разбойниковъ" по русски была впервые исполнена учениками с.-петербургской консерваторіи, въ концертномъ видѣ, въ ноябрѣ 1899 г. Въ сценическомъ исполненіи опера, въ русскомъ переводѣ, увидѣла свѣтъ рампы въ Москвѣ, въ сентябрѣ 1900 г., на частной оперной сценѣ, въ труппѣ „общества русскихъ оперныхъ артистовъ" подъ управленіемъ г. Лентовскаго (въ „Акваріумѣ"; одновременно съ „Сибирскими охотниками" Рубинштейна).

И по сюжету, и по музыкѣ, эта комическая опера представляетъ много забавнаго. Комизмъ ситуаціи не лишенъ оригинальности: испанскіе разбойники начала 19 вѣка очень тяготятся своимъ тяжелымъ ремесломъ и очень рады бросить свою жизнь, при первомъ обѣщаніи странствующаго принца, попавшаго къ нимъ въ плѣнъ—выхлопотать для нихъ амнистію; въ ожиданіи этой амнистіи (которая и получается въ концѣ оперы), разбойники живутъ со своими плѣнниками душа въ душу. Музыка, сообразно сюжету, весела и незамысловата со стороны ритмики и гармоніи. Очень недурно охарактеризованы: придворная дама Ульрика (мотивомъ тяжеловѣснаго менуэта), оперная пѣвичка Евлалія (колоратурною шансонеткою) и бандитъ—патеръ Антоніо (педалями въ аккомпаниментѣ, звукоподражающими органу). „Испанистаго" въ музыкѣ мало: всего одна арія разбойничьяго атамана донъ-Педро въ ритмахъ болеро (въ 6/8); да и болеро у Рубинштейна иной разъ принимаетъ характеръ бойкаго нѣмецкаго вальса,— а именно, въ большой балетной сценѣ съ пѣніемъ въ D-dur (con moto moderato), гдѣ этотъ танецъ изложенъ въ 3/4 (каждый тактъ болеро раздѣленъ на два такта); кстати говоря, эта сцена цѣликомъ повторяется въ увертюрѣ. Отъ серьезной оперы испанскаго мѣстнаго колорита можно было бы потребовать не въ столь гомеопатическихъ дозахъ, въ какихъ преподнесенъ онъ слушателю композиторомъ оперы „Среди разбойниковъ", но въ комической оперѣ это ничего, „сойдетъ"! Есть миленькая и хорошенькая музыка и въ вокальныхъ сольныхъ ансамбляхъ, которыми изобилуетъ опера; укажу, для примѣра, на дуэттино въ B-dur, Лауры и Антоніо, „Ты здѣсь вновь со мной", развивающееся въ красивый итальянско-нѣмецкій секстетъ, съ примѣсью рубинштейнов-

скаго „восточнаго“ хроматизма и широкаго паѳоса.... Сравнительно малый успѣхъ этой оперы на Руси объясняется, очевидно, не въ мѣру повышенными требованіями музыкальнаго націонализма; послѣ „Карменъ“ Бизе, отъ оперъ на испанскіе сюжеты требуютъ особой квинтъ-эссенціи „испанизмовъ“ въ ритмикѣ, гармоніи и мелодіи,—забывая, что, въ комической оперѣ, на первомъ планѣ долженъ быть музыкальный комизмъ, а не музыкальный этнографизмъ. Что же касается комизма, то онъ, безусловно, присущъ и либретто, и бойкой музыкѣ оперы „Среди разбойниковъ“.

А что до музыкальнаго этнографизма, то любители его будутъ болѣе удовлетворены другою одноактною комическою оперою Рубинштейна на нѣмецкое либретто, — „Попугай“ (издана, какъ и „Среди разбойниковъ“, съ русскимъ переводомъ, В. Бесселемъ, но по русски, кажется, не исполнялась донынѣ — 1903 г.). Комизмъ „Попугая“ болѣе натянутъ, сравнительно съ таковымъ „Среди разбойниковъ“ (персидскій юноша поцѣловалъ въ зеркалѣ отраженіе хорошенькаго дѣвичьяго личика; отецъ дѣвицы возбудилъ судебное дѣло объ оскорбленіи, поставилъ въ тупикъ судью-кади, но умный дервишъ, съ нѣкіимъ вѣщимъ попугаемъ на плечахъ, распоряжается, отъ имени птицы: за оскорбленіе, нанесенное отраженію дѣвицы, высѣчь плетьми тѣнь юноши,—что и исполнено!); но, повторяю, за „Попугаемъ“ всѣ преимущества музыкальнаго колорита. И это понятно: дѣйствіе „Попугая“ происходитъ въ Персіи, въ Испагани, и либретто дало Рубинштейну полную возможность щегольнуть и блеснуть своимъ музыкальнымъ оріентализмомъ. Особенно хороши въ оперѣ небольшія партіи Зулейки и Дервиша, съ точки зрѣнія этого оріентализма; въ аріозо Зулейки „Здѣсь лишь только солнце встало“ двѣ части: первая въ Des-dur, вторая въ D-dur, повторяющая первую; это повтореніе на полтона выше усиливаетъ „хроматизмъ“ всего аріозо, обильно уснащеннаго случайными бемолями и діэзами; можно сказать, что Рубинштейнъ „восточенъ“ не только въ деталяхъ мелодій, но и въ самыхъ музыкальныхъ формахъ, — предлагаетъ публикѣ оріентализмъ, такъ сказать, не только въ розницу, но и оптомъ!... Укажу еще на забавное звукоподражаніе болтовнѣ попугая, достигнутое простѣйшими музыкальными средствами (простенькое переложеніе въ F-dur снабжено случайными діэзами, придающими этому эпизоду жестковатую сухость, символизующую трескучій крикъ попугая) и на замѣчательную картину солнечнаго восхода, въ интродукціи, на мелодію съ оріентализмомъ въ ритмикѣ (чередованіе въ мелодіи шестнадцатыхъ тріолей съ шестнадцатыми двухдольнаго дѣленія такта, причемъ эти тріоли носятъ чисто-фіоритурный, мелизматическій характеръ); этотъ „восходъ“, въ своемъ родѣ, не хуже „разсвѣта“ въ „Хованщинѣ“ Мусоргскаго — разница въ на-

ціональномъ колоритѣ, сообразно мѣсту дѣйствія (у Рубинштейна—Испагань, у Мусоргскаго—Москва).

Итакъ, обѣ одноактныхъ оперы Рубинштейна занимаютъ не послѣднее мѣсто въ его дѣятельности, какъ опернаго композитора на нѣмецкія либретто; операми „Среди разбойниковъ“ и „Попугай“ Рубинштейнъ отвоевалъ себѣ далеко не послѣднее мѣсто въ исторіи комической оперы художественнаго типа (не оперетки).

Весьма видное мѣсто занимаютъ въ оперной дѣятельности А. Рубинштейна его нѣмецкія „духовныя оперы“, возможныя, по цензурнымъ условіямъ, къ сценической постановкѣ лишь заграницею. Эти оперы суть: „Столпотвореніе вавилонское“ или „Вавилонская башня“ („Der Thurm von Babel“ — съ характерными хорами „семитовъ“, „хамитовъ“ и „іафетидовъ“ въ восточномъ духѣ; текстъ Роденберга; шла впервые въ Кенигсбергѣ, въ 1870 г.); „Потерянный рай“ („Das verlorne Paradies“, по Мильтону [1]) — съ знаменитымъ симфоническимъ нумеромъ „музыка сферъ“ и также весьма замѣчательными хорами à la Гендель; разсчитана на трехъярусный театръ, въ духѣ средневѣковья, съ „землею“, „раемъ“ и „адомъ“; кажется, нигдѣ на сценѣ не шла, но исполнялась, какъ ораторія, по нѣмецки въ 1876 г. въ Петербургѣ, а затѣмъ, по нѣмецки же, въ Ригѣ въ 1879 г.; „Суламиѳь“ („Sulamith“ — идиллическая картинка на библейскій сюжетъ; либретто Ю. Роденберга, по библейской „пѣсни пѣсней“; шла въ оригиналѣ впервые на сценѣ въ Гамбургѣ, у Поллини, въ 1883 г.), „Моисей“ („Moses“; впервые шла на сценѣ въ Прагѣ, въ 1892 г., въ присутствіи композитора; исполнялась въ Ригѣ, въ видѣ ораторіи, по нѣмецки, въ 1895 г.) и „Христосъ“ („Christus“; впервые поставлена, въ видѣ оперы, въ 1895 г. въ Бременѣ). Особеннаго вниманія среди этихъ пяти, сплошь интересныхъ и художественныхъ произведеній, заслуживаютъ духовныя оперы „Суламиѳь“, „Моисей“ и „Христосъ“.

„Суламиѳь“ на русскомъ языкѣ впервые исполнялась по русски въ Россіи въ отрывкахъ — на чествованіи Рубинштейна въ 1889 г., а цѣликомъ — въ концертѣ 16 января 1901 г., который былъ устроенъ въ С.-Петербургѣ „обществомъ музыкальныхъ педагоговъ и другихъ музыкальныхъ дѣятелей“ на большомъ симфоническомъ собраніи, посвященномъ памяти А. Г. Рубинштейна. Собраніе это происходило (въ залѣ Дворянскаго собранія) подъ управленіемъ профессора Л. С. Ауэра, при участіи большого симфоническаго оркестра графа А. Д. Шереметева и смѣшаннаго хора „общества любителей пѣнія“ подъ управленіемъ Г. А. Казаченка. Послѣ концертнаго отдѣленія, на этомъ музыкальномъ фестивалѣ была исполнена цѣликомъ „Суламиѳь“; исполненіе

1) Возможно, что это первая, по времени сочиненія, „духовная опера“ Рубинштейна; кажется, ранѣе всего исполнялась Листомъ въ Веймарѣ (въ 1860-хъ гг.).

сольныхъ партій въ этой оперѣ приняли на себя: бывшая артистка Императорскихъ театровъ Э. О. Сонки и, съ Высочайшаго разрѣшенія, артисты Императорскихъ театровъ И. В. Ершовъ (теноръ), І. В. Тартаковъ (баритонъ) и К. Т. Серебряковъ (басъ).

Дѣлаю слѣдующія выписки изъ отзыва о „Суламиѳи" Юр. Курдюмова („Русская Музыкальная Газета", 1901 г., стр. 107: „Суламиѳь" А. Г. Рубинштейна):

„Если это—ораторія, то недостатокъ внѣшняго дѣйствія, борьбы, движенія, долженъ искупаться интенсивностью борьбы чисто-музыкальной, напряженностью музыкальныхъ мыслей, то, такъ сказать, гоняющихся одна за другою, то соединяющихся, обнимающихся между собой. И это достигается, прежде всего, контрапунктическимъ стилемъ сочиненія. А именно такового въ „Суламиѳи" въ наличности почти не имѣется, т. е. не имѣется одного изъ главнѣйшихъ свойствъ ораторіи. Съ тѣмъ вмѣстѣ, уже по самому строю либретто, въ „Суламиѳи" мало дѣйствія, даже слишкомъ мало,—такъ что это и не опера. Это—оперная ораторія, или, если угодно—ораторіальная опера.... Наилучшими мѣстами являются въ ней тѣ, въ которыхъ главенствуетъ восточный колоритъ.... Формально достигнуть въ музыкѣ „восточнаго колорита" дѣло очень простое: ввести, гдѣ по штату полагается, увеличенныя секунды—и дѣлу конецъ. Но дать такой „востокъ" какой даютъ намъ Глинка, Рубинштейнъ и нѣкоторые другіе, простымъ путемъ невозможно: при наличности таковаго (какъ у названныхъ композиторовъ), сплошь и рядомъ какая-нибудь простая, немудреная пѣсенка навѣваетъ на васъ такое настроеніе, будто бы вы почувствовали себя въ благоухающей долинѣ Ливана! Что можетъ быть проще крошечнаго хорика „Возвратись, Суламиѳь" („Kehre wieder", стр. 39 клавираусцуга) во второй картинѣ „Суламиѳи". А между тѣмъ, какою отъ него вѣетъ свѣжестью и именно „восточнаго" характера свѣжестью!..."

Содержаніе „Суламиѳи"—идиллическая любовь прекрасной іудейки, невѣсты царя Соломона, къ молодому пастуху, которому, въ концѣ оперы (въ 5-й картинѣ), уступаетъ красавицу великодушный царь. Объ отдѣльныхъ музыкальныхъ красотахъ „Суламиѳи" Ю. Курдюмовъ говоритъ: „Хорошее впечатлѣніе (въ 1-й картинѣ) производятъ фразы Суламиѳи „сквозь сонъ".... Вторая картина, въ музыкальномъ отношеніи, наилучшая.... Вдохновенная мелодичность монолога пастуха „Въ темныхъ гнѣздахъ птицы живутъ"—основанная не на какихъ-либо избитыхъ, всѣмъ оскомину набившихъ тоническихъ и ритмическихъ рисункахъ, но на оборотахъ мелодіи, дышащихъ ароматнымъ благоуханіемъ свѣжести,—эта мелодичность дѣйствуетъ на слушателя самымъ непосредственнымъ, подкупающимъ образомъ. Шелестящій, точно

шорохъ листвы, аккомпаниментъ струнныхъ, поддерживаемый протянутыми нотами духовыхъ, еще болѣе усиливаетъ обаяніе прелестныхъ, порученныхъ тенору-соло, мелодическихъ узоровъ.... (Въ третьей картинѣ) Суламиѳь и пастухъ поютъ настоящій любовный оперный дуэтъ, въ которомъ, однако, попадается не мало вдохновенныхъ по музыкѣ фразъ.... Четвертая картина начинается хоромъ стражи, представляющимъ собою одно изъ наиболѣе удачныхъ мѣстъ оперы. Суровая, мощная красота этого хора производитъ отличное впечатлѣніе.... Въ музыкальномъ отношеніи, въ пятой картинѣ заслуживаетъ вниманія торжественный гимнъ, предшествуемый, (по замыслу композитора), фанфарами на сценѣ."

Въ „пассивъ" автору „Суламиѳи" Ю. Курдюмовъ не безъ основанія ставитъ „рамплиссажи", происходящіе отъ небрежности письма и отъ речитативовъ, не скрашенныхъ лейтмотивнымъ контрапунктомъ оркестроваго аккомпанимента. Онъ пишетъ:

„Встрѣтившись въ третьей картинѣ со словами Соломона: „Ты хороша, дитя! Глаза твои сверкаютъ! Щечки, пылаютъ, точно два спѣлыхъ граната!"—можно бы подумать, что если не въ вокальной партіи, то уже навѣрное въ аккомпаниментѣ тутъ положено хоть чудочку поэзіи; но, увы!—въ наличности имѣется лишь ординарнѣйшій речитативъ!... Очень ужъ размашистъ былъ въ своемъ творчествѣ покойный Антонъ Григорьевичъ! Осѣнило его главу вдохновеніе—и онъ, весьма часто, давалъ вамъ превосходную музыку. Въ противномъ же случаѣ—не взыщите!..."

Теперь о „Моисеѣ" [1]) (написанномъ въ 1886 г.; о времени первыхъ представленій см. выше).

Мысль сдѣлать библейскій сюжетъ сценически-интереснымъ путемъ музыкально-драматической разработки, въ сущности, не нова. Въ началѣ 17 вѣка появляются въ Италіи мистеріи съ инструментальной музыкой и съ речитативомъ, считавшимся чисто-театральнымъ средствомъ музыкальнаго выраженія (stilo rappresentativo). Эти мистеріи въ Италіи происходили въ церквахъ и молельняхъ (oratorio), отчего и получили названіе ораторій [2]). Только со времени Кариссими (1604—1674) въ ораторіи появляется партія „разсказчика" (historicus), а затѣмъ совершенно отпадаетъ сценическая постановка. Гендель (1685—1759) окончательно порвалъ съ драматическими тенденціями предшественниковъ и создалъ типъ ораторіи, какъ композиціи эпической, описывающей душевныя эмоціи, уже возникшія, но не воспроизводящей ихъ въ моментъ ихъ возникновенія.

1) Заимствую отзывъ о „Моисеѣ" изъ собственной своей книги: „Отголоски оперы и концерта: замѣтки музыкальнаго литератора (1885—1805 гг.): С.-Петербургъ, 1896 г."

2) У насъ на Руси этимъ мистеріямъ соотвѣтствуютъ т. н. „школьныя дѣйства" 17 вѣка, еще ждущія своего изслѣдователя, который выяснитъ связь ихъ съ исторіею русской оперы и исторіею русской ораторіи.

Интересная попытка А. Рубинштейна вернуться къ старому типу ораторіи заслуживаетъ серьезнаго вниманія и изученія со стороны всякаго музыканта, историка музыки и простого любителя. Нѣкоторыя части его „Моисея" могутъ служить образцомъ новой, духовной оперы — съ такимъ прекраснымъ талантомъ композиторъ драматизируетъ чувства и сценическія положенія, никогда еще драматизаціи не подлежавшія. Особеннаго вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаютъ: сцена Моисея передъ неопалимой купиной (3-я картина) и сцена десяти заповѣдей (7-я картина). Въ первой сценѣ широкимъ мелодическимъ речитативомъ очень выразительно изображено сомнѣніе Моисея въ его божественномъ призваніи; затѣмъ слѣдуетъ живописаніе свѣта и пламени (tremolo струнныхъ); затѣмъ слышится гласъ Божій, при неожиданномъ звукѣ органа, и вся сцена кончается грандіознымъ хоромъ небесныхъ силъ. Въ этой сценѣ много силы, красоты и драмы, дѣйствительно, заслуживающей названія духовной. Столь же простыми и оригинальными средствами композиторъ достигаетъ драматическаго впечатлѣнія въ седьмой картинѣ: гласъ Божій (теноръ), подъ звуки литавръ, символизующихъ далекій громъ, речитируетъ библейскій текстъ десяти заповѣдей, послѣ каждой изъ которыхъ народъ возглашаетъ piano: „Аминь"; слѣдующій немедленно за этимъ piano аккордъ tutti прекрасно передаетъ ужасъ и тревогу толпы. Если бы вся композиція была выдержана на такой же высотѣ и въ томъ же стилѣ, то мы уже имѣли бы въ „Моисеѣ" вполнѣ законченный образецъ духовной драмы.

Однако этотъ стиль не проведенъ послѣдовательно, и поэтому „Моисей" представлетъ, въ общемъ, ораторію, композицію Генделевскаго типа, но разумѣется, съ новѣйшей гармоніей, новѣйшимъ оркестромъ и новѣйшими формами музыкальныхъ сценъ. Уже либретто Мозенталя, представляющее рядъ картинъ по Библіи, имѣющихъ лишь внѣшнюю связь, не даетъ простора для развитія именно драматическаго дарованія композитора. Хотя вся партія Моисея ведется речитативомъ, но этотъ речитативъ рѣдко выходитъ изъ границъ пѣвучей и широкой кантилены. Въ типѣ Рубинштейновскаго Моисея нѣтъ той внутренней, фанатической и растерзанной силы, которая выражается, напримѣръ, въ разметавшейся бородѣ и въ титаническомъ выраженіи лица Моисея работы Микель-Анджело. Моисей Рубинштейна—пророкъ и священнослужитель вообще, а не религіозноизступленный вождь евреевъ; даже восточный колоритъ въ партіи Моисея почти незамѣтенъ, хотя этимъ колоритомъ проникнуты многія страницы оперы. Моисей А. Рубинштейна—скорѣе интересный „разсказчикъ" (historicus) Кариссими, чѣмъ драматическое, живое лицо.

Ораторный стиль въ „Моисеѣ" царитъ и преобладаетъ

надъ стилемъ опернымъ, не сливаясь гармонически съ послѣднимъ въ нѣчто новое, еще небывалое. Главная красота Рубинштейновской композиціи, какъ и въ Генделевскихъ ораторіяхъ,—въ хорахъ. Эти хоры выразительны и всегда интересны: — изображаетъ ли композиторъ купающихся дѣвушекъ, или стонущихъ за работой евреевъ, или вопіющихъ о свѣтѣ египетскихъ жрецовъ, или переходящихъ по морю, какъ по суху, израильтянъ. Послѣдній хоръ (въ 5-й картинѣ) кажется мнѣ вѣнцомъ всей оперы — столько въ немъ драматическаго паѳоса и силы! Есть тамъ великолѣпный органный пунктъ: на фундаментѣ одного звука развивается интереснѣйшая гармонія; этимъ пріемомъ геніально символизованы и волны, стоящія неподвижными стѣнами передъ народомъ божіимъ, и непоколебимая, какъ стѣна, вѣра цѣлаго народа.

Оркестръ играетъ въ духовной оперѣ А. Рубинштейна второстепенную роль; есть немного музыкальной живописи (градъ въ видѣ пиццикато, тьма, изображаемая октавами унисоно, какъ-бы зіяющими, и т. п.), но въ границахъ мѣры. Гармоническія комбинаціи очень интересны; прелестны, напримѣръ, модуляціи, изображающія во 2-й картинѣ переходъ отъ мрака къ свѣту. Мелодія широка и изящна, съ сильно выраженнымъ восточнымъ колоритомъ. Ритмика недостаточно разнообразна и сложна, благодаря преобладанію именно ораторнаго, а не опернаго, стиля. Въ пятой картинѣ достигнутъ апогей настроенія, а затѣмъ интересъ ослабѣваетъ и вспыхиваетъ лишь въ отдѣльные моменты. Въ общемъ, композиція оставляетъ отрадное впечатлѣніе произведенія убѣжденнаго, широко задуманнаго и тщательно выполненнаго, съ геніальными проблесками и предчувствіями новаго драматическаго стиля.

„Моисей“ болѣе или менѣе возможенъ къ постановкѣ на русскихъ оперныхъ сценахъ (и безусловно желательно скорѣйшее изданіе этой „духовной оперы“ на русскомъ языкѣ и сценическая постановка ея). Но поставить на сценѣ „духовную оперу“ „Христосъ“, до поры до времени, рискнулъ лишь одинъ городъ Бременъ, въ 1895 г.

Эта постановка имѣетъ свою краткую исторію. Рубинштейнъ окончилъ своего „Христа“ въ 1892 г. и дожилъ до концертнаго исполненія своей „духовной оперы“, лѣтомъ 1893 г. въ Штутгартѣ, подъ личнымъ своимъ управленіемъ. Это исполненіе имѣло успѣхъ, который и побудилъ бременскихъ музыкантовъ (ихъ, впрочемъ, не слѣдуетъ смѣшивать съ ихъ тезками изъ сказки Гримма) взяться за постановку „Христа“ на сценѣ. Во главѣ подготовленій къ постановкѣ стали докторъ Леве и авторъ либретто „Христа“, Бультгауптъ. Образовался комитетъ изъ финансовыхъ тузовъ города, давшій средства на предварительные расходы.

Бременское общество живо отозвалось на инициативу Леве и Бультгаупта: различныя любительскія хоровыя общества Бремена соединились и образовали громадный хоръ. Костюмы и декораціи были выполнены по тщательнымъ рисункамъ извѣстныхъ художниковъ. Лѣтомъ 1895 г. все было готово. Дирижеромъ приглашенъ былъ докторъ Мукъ изъ Берлина, извѣстный вагнеристъ. Партію Христа пѣлъ извѣстный нѣмецкій концертный пѣвецъ (часто заглядывавшій до 1903 г. и на прибалтійскую окраину) Раймундъ фонъ-цуръ-Мюленъ.

Вотъ что пишетъ В. Д. Коргановъ объ одномъ изъ первыхъ представленій „Христа", лѣтомъ 1895 г. въ Бременѣ (см. „Русскую Музыкальную Газету" 1895 г., стр. 404: „„Христосъ", духовная опера А. Г. Рубинтейна; корреспонденція изъ Бремена"):

„На первыя представленія съѣхались дѣятели со всѣхъ концовъ Европы и Америки. Небольшой городской театръ Бремена былъ переполненъ каждый разъ сверху до низу— хотя цѣны были высокія, въ особенности для Германіи, гдѣ за два-три рубля можно изъ перваго ряда слушать тѣхъ пѣвицъ и виртуозовъ, которыхъ у насъ принято почему-то слушать за пять-десять рублей. Ложи стоили 80 марокъ=28 рублей (по нынѣшнему курсу: 37 рублей); первый рядъ—10 марокъ; послѣднее мѣсто въ райкѣ—полъ марки.... Къ шести часамъ вечера публика уже толпилась въ корридорахъ театра и въ вестибюлѣ, гдѣ стоялъ, среди зелени, бюстъ А. Г. Рубинштейна. Весь театральный залъ былъ обитъ фіолетовой матеріей и производилъ впечатлѣніе не веселое, но и не мрачное—спокойное, торжественное; на занавѣсѣ, тоже лиловомъ, сверху внизъ—большой бѣлый крестъ, отъ котораго, въ обѣ стороны, идутъ широкія золотыя вѣтви. Среди довольно многочисленнаго оркестра появляется стройная фигура извѣстнаго берлинскаго капельмейстера, К. Мука. Тишина царитъ въ залѣ (инструменты здѣсь предъ зрителями не настраиваются). Электрическое освѣщеніе гаснетъ въ залѣ. Раздается небольшая интродукція и занавѣсъ взвивается.

Прологъ. Ландшафтъ; слѣва — хлѣвъ. Пастухи спятъ. Небо отверзается и блестящій хоръ ангеловъ возвѣщаетъ рожденіе Сына Божія. Вслѣдъ за этимъ появляются три царя съ дарами. Появленіе перваго сопровождается полною нѣги, восточною мелодіею гобоя; второй идетъ съ сѣвера подъ звуки смѣлаго и суроваго марша; третій царь, по музыкѣ, напоминаетъ перваго. Хлѣвъ освѣщается; въ немъ—Младенецъ съ родителями. Цари спѣшатъ съ дарами, пастухи поютъ, скрипки исполняютъ красивое интермеццо.... Въ общемъ — картина, полная умиленія. Первая картина. Пустыня; скалы. Христосъ, искушаемый Сатаной. Въ заключеніе сцены, Сатана гибнетъ подъ мрачные, зловѣщіе звуки тромбоновъ

и проваливается со своими владѣніями. Вторая картина. Крещеніе на Іорданѣ. Какъ въ другихъ сценахъ, такъ и здѣсь поразительны костюмы, ихъ красота, яркость; расположеніе группъ художественное, рельефное. Спокойно-безстрастная и выразительная музыка—впрочемъ, не всегда красивая и выдержанная. Порою широкая натура и пылкій темпераментъ Антона Григорьевича проявляются во всей силѣ. Третья картина. Нагорная проповѣдь. Громадное трехствольное, развѣсистое дерево; чудный видъ вдаль. Подъ деревомъ, на высотѣ, Онъ говоритъ о суетѣ мірской и о царствіи Божіемъ. Появляется мать, оплакивающая сына. Какъ глубоко-трогательна сцена воскрешенія послѣдняго! Мать, плачущая надъ трупомъ, ропщетъ на Бога и Сынъ Божій возвращаетъ ей утраченное счастье; она убѣждается въ томъ, что небо справедливо; народъ славитъ учителя.... Можетъ ли безконечная проповѣдь попа, порой на непонятномъ языкѣ, при обычной обстановкѣ, произвести на человѣка такое впечатлѣніе, какъ описанная выше сцена, длящаяся всего минутъ десять?... Я оглядѣлъ публику: женщины плакали отъ умиленія.... мнѣ самому было жутко—и больно, и сладко.... Четвертая картина. Красивая интродукція, страстная мелодія cello, съ „восточнымъ" интерваломъ въ полтора тона, переносятъ насъ въ Іерусалимъ. Мы—на порогѣ храма, гдѣ толпа евреевъ-торгашей подымаетъ шумъ, подъ ужасную музыку, соотвѣтствующую гвалту. Далѣе слѣдуетъ изгнаніе торгашей изъ храма, негодованіе толпы противъ Христа и подкупъ Іуды. Пятая картина. Тайная вечеря. Verwandlung (картина эта почему-то названа „превращеніемъ" [1]). На Геосиманской горѣ. Подробности mise en scène, декораціи, костюмы, группировки, освѣщеніе, смѣна солнечнаго свѣта сумерками и луннымъ свѣтомъ—все это доведено до совершенства. Шестая (включая „Verwandlung"—седьмая) картина. Судъ Пилата. Седьмая (включая „Verwandlung", восьмая) картина „Распятіе" была пропущена. Эпилогъ. Апостолы; ихъ рѣчи.—Антрактъ—только послѣ третьей картины.

Спектакль окончился около десяти часовъ вечера. Во весь вечеръ не было ни одного аплодисмента: настроеніе публики вполнѣ соотвѣтствовало эпизодамъ священной исторіи, талантливо обработаннымъ Генрихомъ Бультгауптомъ и не менѣе талантливо иллюстрированнымъ А. Рубинштейномъ.

Въ музыкальныхъ журналахъ и во всѣхъ газетахъ германскихъ даны восторженные отзывы объ этомъ произведеніи, но всѣ рецензенты охотнѣе распространяются о прекрасномъ его исполненіи. Въ музыкѣ Антона Григорьевича мы нашли очень мало выходящаго изъ ряда множества его

1) Слово „Verwandlung" надо перевести: „Новая картина". Я тоже недоумѣваю, почему эта картина, которая должна быть названа „Моленіе о чашѣ", осталась безъ заголовка. Съиздавна существуетъ ораторія Бетховена: „Христосъ на Масличной горѣ" (Christus am Oelberge). (В. Ч.).

произведеній, знакомыхъ нашей публикѣ. Такая же смѣлая и художественная концепція; замѣчательные, геніальные штрихи при обрисовкѣ характеровъ и положеній; довольно красивые мелодическіе рисунки; широкія, смѣлыя, порывистыя движенія; много декламаціи; кое-что шаблонное вообще и, въ частности, повторяющееся въ другихъ композиціяхъ того же автора: въ патетическихъ мѣстахъ—фигуры скрипокъ, восходящія и нисходящія; склонность къ восточнымъ напѣвамъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, къ сценамъ бурнымъ, драматическимъ. Печаль и горе Рубинштейнъ выражаетъ здѣсь дуэтомъ изъ долгихъ нотъ гобоя и фигуръ cello; волненіе—быстрыми фигурами cello. Въ общемъ преобладаетъ струнный квартетъ.... Впечатлѣніе на зрителей новая опера производитъ сильное, художественное—тѣмъ болѣе, что знаменательные эпизоды Новаго Завѣта изложены обычнымъ, знакомымъ музыкальнымъ языкомъ. Ново только здѣсь содержаніе; все прочее—пріемы, средства—намъ знакомы....“

Слѣдуетъ при этомъ указать на то, что музыкальная характеристика Христа, вообще, не удалась Рубинштейну. Справедливо замѣчаетъ по этому поводу А. П. Коптяевъ въ статьѣ „А. Г. Рубинштейнъ въ своихъ духовныхъ операхъ“ („Русская Музыкальная Газета“, 1896 г., стр. 1196): „Нельзя не сказать, что Христосъ менѣе всѣхъ другихъ типовъ (въ духовныхъ операхъ Рубинштейна) удался Рубинштейну, что въ его Христѣ „человѣческое“ выдвинуто слишкомъ на первый планъ, что его Христосъ слишкомъ мягокъ, а иногда слишкомъ страстенъ, что грандіозность, величайшая нравственная сила, „божественность“ совершенно не выражены ни въ чисто-музыкальномъ отношеніи, ни въ смыслѣ общей концепціи.... Музыка еще ожидаетъ генія, который подарилъ бы намъ художественное воплощеніе величавой личности Христа въ pendant къ геніальнымъ произведеніямъ живописи. Христосъ Рубинштейна, во всякомъ случаѣ, менѣе, — Христосъ Корреджіо, Рафаэля, Иванова; это скорѣе — Христосъ Ге, Христосъ Крамского, Дальяна....“ Суховатость, узковатый раціонализмъ и прозаизмъ въ пониманіи личности Христа Рубинштейномъ А. П. Коптяевъ, вполнѣ основательно, приписываетъ протестантско-клерикальнымъ вліяніямъ на творчество Рубинштейна, принадлежавшаго, въ религіозномъ отношеніи, болѣе къ Германіи, чѣмъ къ Россіи (со своей стороны, я указалъ бы еще на вліяніе либреттиста Бультгаупта). Рубинштейнъ увлекался не мистическою, не богочеловѣческою сущностью личности Христа (а сущность эту такъ мѣтко отмѣтили въ своихъ сочиненіяхъ Достоевскій и Лѣсковъ—указывая, вмѣстѣ съ тѣмъ, на то, что таково же богопониманіе и русскаго народа, во всей его массѣ!), но желалъ подчеркнуть человѣческую сторону жизни, дѣятельности и крестныхъ страданій Христа, сообразно тенденціямъ

„тюбингенской“ критической теологической школы, съ Бауэромъ во главѣ. Весьма характерно, съ этой точки зрѣнія, что въ 1895 г. ярыми защитниками духовной оперы „Христосъ“, противъ нападокъ нѣмецкой музыкальной критики, явились пасторы-публицисты, на страницахъ „Protestantenblatt“.... Я нахожу очень удачною слѣдующую маленькую параллель, проведенную А. П. Коптяевымъ между раціоналистомъ-Рубинштейномъ и его предшественниками-мистиками въ области новозавѣтной ораторіи (см. тамъ же, стр. 1201): „Болѣе всего, по складу своей натуры, Рубинштейнъ примыкалъ къ Генделю; отъ Баха, Вагнера. Листа (какъ духовнаго композитора) [1]) его отдѣлялъ мистицизмъ послѣднихъ — мистицизмъ, у Баха явившійся результатомъ піэтизма 18 вѣка, у Вагнера получившій характеръ тенденціи (философской), у Листа—поэзіи. Когда въ „Христѣ“ (Рубинштейна) сходитъ на Іисуса Христа, при крещеніи, голубь, авторъ ограничивается совершенно незначущей звуковой картинкой, занимающей притомъ всего одну строчку. Для Вагнера и Листа представился бы тутъ удобный случай вылиться ихъ религіозно-мистическому чувству: первый написалъ бы что-нибудь вродѣ своего „Feuerzauber“ или „Charfreitag“—далъ бы цѣлую мистико-звуковую поэму, гдѣ подчеркнулъ бы всю величавую таинственность происходящаго событія....“

Не быть по натурѣ мистикомъ и браться за мистическіе сюжеты! Что изъ этого могло выйти?—Разумѣется, неудача. Рубинштейнъ не могъ создать новаго рода музыки и его „духовная опера“ такъ и осталась при одномъ названіи. Въ своемъ письмѣ къ Листу, отъ 7 іюля 1855 г. (цитирую по статьѣ А. П. Коптяева, стр. 967), Рубинштейнъ указывалъ на то, что для композиторовъ, посвятившихъ себя духовной оперѣ, явится необходимостью особый спеціальный стиль духовной оперы, подъ которымъ Рубинштейнъ понимаетъ „болѣе широкія формы композиціи, обиліе полифоніи, бòльшую возвышенность декламаціи, чѣмъ въ оперѣ свѣтской“; но всего этого въ духовныхъ операхъ Рубинштейна отнюдь не больше, чѣмъ въ его свѣтскихъ операхъ (говорю, въ частности, о „полифоніи“: Рубинштейнъ—гармонистъ, но не контрапунктистъ по природѣ!).

Чего нельзя объяснить внутренними потребностями, то можетъ быть объяснено внѣшними вліяніями. Рубинштейна тянулъ къ оперному новаторству примѣръ Рихарда Вагнера. А. П. Коптяевъ съ юморомъ замѣчаетъ по этому поводу (стр. 1197): „Побѣды Мильтіада не давали спать Ѳемистоклу; повидимому, Вагнеръ былъ тѣмъ Мильтіадомъ, который не давалъ спать Рубинштейну. Послѣдній, очевидно, хотѣлъ создать *свой* байрейтскій храмъ, *свой* культъ „рубинштей-

---

1) Я прибавилъ бы: „и отъ лучшихъ русскихъ духовныхъ композиторовъ“ (В. Ч.).

низма“, *свое* направленіе“.... Но тутъ представилась преграда со стороны самой природы: Вагнеръ, склонный по натурѣ своей къ мистицизму, презиравшій внѣшнюю реальность и проповѣдывавшій „внутренняго человѣка“ въ качествѣ сюжета для музыкальной драмы, не стремясь къ „духовной оперѣ“, создалъ таковую въ видѣ драмы-мистеріи „Парсиваль“, [1]) а Рубинштейнъ остался при однихъ намѣреніяхъ новатора и не добился самаго главнаго — мистической глубины настроенія и правдоподобной „богочеловѣчности“ въ характеристикѣ своихъ духовныхъ героевъ! У Рубинштейна хватило силъ на „Демона“, но не на „Христа“!... У Рихарда Вагнера новая оперная форма (лейтмотивный контрапунктъ!) явилась сама собою, въ связи съ новизною его оперной идеи; но такъ какъ у Рубинштейна, какъ духовнаго композитора, не было новой духовной идеи, то не явилось и новой оперной формы!

А всетаки занятія Рубинштейна „духовными операми“ имѣютъ свое значеніе во всеобщей исторіи оперы. Рубинштейну, несомнѣнно, принадлежитъ заслуга отвоеванія (съ 1895 г.) для оперной сцены библейскихъ новозавѣтныхъ сюжетовъ (для ветхозавѣтныхъ оперная сцена давно открыта: вспомнимъ „Іосифа“ Мегюля во Франціи и „Юдиѳь“ Сѣрова въ Россіи, не говоря уже о забытыхъ въ 19 в. „школьныхъ дѣйствахъ“, 16 и 17 вѣка),—а это имѣетъ серьезное значеніе; современный оперный театръ нуждается въ новомъ религіозномъ репертуарѣ, сообразно развивающимся идеалистическимъ потребностямъ театральной аудиторіи. „Духовная опера“—настоящая, не рубинштейновская духовная опера—въ стѣнахъ современнаго опернаго театра,—какой это былъ бы восторгъ! Картина эта настолько поразительна, что А. П. Коптяевъ (стр. 1205) приводитъ, по поводу ея, слѣдующую поэтическую параллель: „Вообразите богатый древнеримскій домъ эпохи цезарей, эпохи паденія римскихъ нравовъ. Въ этомъ домѣ праздникъ, царитъ вакханалія: раскраснѣвшіяся лица, горячіе взоры, смятыя одежды, отуманенныя головы, благоуханіе розъ, языческое упоеніе страстью!... И вотъ, вдругъ въ этотъ домъ, допустимъ, какими-нибудь судьбами, входитъ невинная дѣвушка-христіанка, съ чистотою во взглядѣ, въ помыслахъ, со скромностью въ одеждахъ и движеніяхъ....“ Муза Рубинштейна—еще не эта дѣвушка-христіанка въ современномъ оперномъ театрѣ „эпохи паденія нравовъ“, но—предтеча ея, возвѣщающая близость новой и высшей оперной красоты, имѣющей возрасти на почвѣ идеала религіознаго!

Съ этой точки зрѣнія, нельзя не относиться съ величайшимъ уваженіямъ какъ къ пяти „духовнымъ операмъ“ Рубинштейна, такъ и къ тѣмъ усиліямъ, съ которыми онъ

---

1) Кстати говоря, Вагнеръ одно время думалъ написать оперу „Iesus von Nazareth“.

отвоевывалъ для нихъ мѣсто на современной ему оперной сценѣ. Объ этихъ усиліяхъ слѣдуетъ здѣсь сказать два слова.—Рубинштейнъ обращался въ три главныхъ центра умственнаго движенія Европы: Берлинъ, Лондонъ и Парижъ, съ проектомъ устройства спеціальнаго театра для духовной оперы, „духовнаго театра", —но изъ этого вышла только—сценическая постановка „Моисея" въ Прагѣ, въ 1892 г. Сначала Рубинштейнъ думалъ склонить на свою сторону какого-нибудь вліятельнаго нѣмецкаго герцога. Герцогъ Саксенъ-Веймарскій уклончиво указалъ ему на Берлинъ. Но прусскій министръ народнаго просвѣщенія Мюллеръ, къ которому обратился Рубинштейнъ, столь же уклончиво указалъ на частную предпріимчивость. Въ Лондонѣ Рубинштейну дали болѣе прямой отказъ: вестминстерскій деканъ Стэнли отвѣтилъ, что идея Рубинштейна привлекательна лишь для уличной толпы, а не для интеллигенціи. Видя, что христіане не очень-то склонны къ „духовному театру", Рубинштейнъ толкнулся-было къ евреемъ; то же самое! Парижская еврейская община, къ которой обратился, наконецъ, Рубинштейнъ, отклонила его предложеніе подъ предлогомъ, что дѣло, во главѣ котораго станетъ она, не можетъ имѣть успѣха въ обществѣ. Въ отчаяніи, Рубинштейнъ сунулся къ американцамъ, вѣрящимъ не столько въ ветхій или новый завѣтъ, сколько въ долларъ; но столь же неудачны были переговоры съ американскими импрессаріо и устройство задуманной артистической ассоціаціи: американцы нашли, что „духовный театръ"—плохой гешефтъ.... Всѣ эти мытарства должны быть внесены въ „активъ" Рубинштейну, какъ духовному композитору и должны быть оцѣнены по достоинству. Парафразируя извѣстное двустишіе Гете, можно сказать, что современность имѣетъ нѣкоторое право („право бѣдности"!) лишь наполовину вознаграждать заслуги великаго человѣка; обязанность же потомства—воздавать полною мѣрою, — „мѣрой полною, утрясенною"!...

Этимъ я заканчиваю отчетъ объ оперной дѣятельности А. Рубинштейна; въ оправданіе своего лаконизма сошлюсь на условія своего труда: это не собраніе монографій, посвященныхъ русскимъ опернымъ композиторамъ, но—„исторія русской оперы". А теперь—къ итогамъ.

Итогъ всего, что А. Г. Рубинштейнъ далъ музыкальной „нѣмеціи" весьма почтененъ: вѣдь въ спискѣ его 6 свѣтскихъ оперъ на нѣмецкомъ языкѣ значатся „Маккавеи", а среди 5 „духовныхъ оперъ"—„Моисей"!—всего 11 нѣмецкихъ оперъ. Если же суммировать заслуги А. Г. Рубинштейна, оказанныя имъ музыкальной Россіи (8 оперъ, въ ихъ числѣ „Демонъ"!) съ этими музыкально-нѣмецкими заслугами, то получится нѣчто колоссальное (19 оперъ!); Рубинштейнъ выростаетъ въ воображеніи до размѣровъ музыкальнаго „колосса родос-

скаго", одной ногой опирающагося на почву Россіи, другою— на почву „нѣмеціи"; явленіе, въ исторіи музыки совершенно исключительное; какъ есть, одно изъ „чудесъ свѣта"! Воистину этотъ человѣкъ имѣлъ право написать о себѣ (въ альбомъ М. И. Семевскаго): „Dieu ne peux, roi ne daigne, artiste je suis!" [1]).

Шель (Фитингофъ-Шель, баронъ Борисъ Александровичъ — см. выше). На оригинальное французское либретто написалъ оперу „Олофернъ". И дергало же этого господина: конкуррировалъ онъ, волею и неволею, съ Чайковскимъ, Рубинштейномъ и Моцартомъ,—см. выше; мало ему: и съ Сѣровымъ сталъ конкуррировать, какъ съ авторомъ „Юдиѳи!"— (Не даромъ говорятъ, что у „всякаго барона своя фантазія!")…. Эта опера была принята для постановки на сцену Opéra populair въ Парижѣ, въ 1883-мъ году, но не была представлена вслѣдствіе несостоятельности дирекціи и, затѣмъ, закрытія самого театра. Французское либретто „Олоферна" переведено было на итальянскій языкъ.—

Въ репертуарѣ, изъ оперъ иностранныхъ композиторовъ, въ отчетномъ періодѣ преобладали имена Верди, Гуно и Бизе. „Фаустъ" Гуно, одна изъ самыхъ излюбленныхъ оперъ переводнаго репертуара, шелъ впервые, въ русскомъ переводѣ, въ 1870-хъ гг. Опера Верди „Риголетто" была дана впервые въ русскомъ переводѣ 6 ноября 1886 г. въ С.-Петербургѣ; „Карменъ" Бизе, въ русскомъ переводѣ, шла впервые тамъ же, 30 сентября 1885 г.… Къ сожалѣнію, литературный уровень переводныхъ либретто у насъ на Руси былъ въ отчетномъ періодѣ очень слабъ (да и понынѣ— 1903 г. — не очень-то высокъ). Но уже толковые и бойкіе оперные переводы Г. А. Лишина (см. выше) и П. А. Калашникова [2]) знаменуютъ прогрессъ и въ этой злосчастной сферѣ литературно-драматическаго творчества [3]). Слѣдуетъ упомянуть о томъ, что къ числу русскихъ либреттистовъ-переводчиковъ отчетнаго періода слѣдуетъ отнести и П. И. Чайковскаго, какъ переводчика (въ 1875 г.) моцартовой оперы „Свадьба Фигаро" (см. выше).

---

1) Почему „Roi ne daigne" („королемъ быть не удостоиваю")?—Очевидно, внѣшней власти короля, власти надъ тѣлами людей, здѣсь противупоставлена внутренняя власть художника, власть надъ людскими душами! (В. Ч.).

2) Петръ Ивановичъ Калашниковъ; род. въ 1828 г.; написалъ оригинальное либретто для Э. Направника—„Нижегородцы" (см. V главу этого сочиненія).

3) Гдѣ сплошь и рядомъ встрѣчаются „перлы" вродѣ двустишія изъ переводнаго либретто „Цампы" (муз. Герольда):

„Сей ужаснѣйшій пиратъ
Мой двоюроднѣйшій братъ"!

Кстати о Лишинѣ, какъ русскомъ переводномъ либреттистѣ. О литературномъ достоинствѣ его переводовъ иностранныхъ оперныхъ либретто можетъ свидѣтельствовать нижеслѣдующая параллель.

Въ „Русской музыкальной газетѣ" 1899 г. (стр. 1052), въ замѣткѣ „О чемъ поютъ", г. П. приводитъ любопытныхъ три образчика русскихъ переводовъ пѣсни Вольфрама, въ Вагнеровскомъ „Тангейзерѣ". Подлинникъ гласитъ:

„O! du mein holder Abendstern,
Wohl grüsst'ich immer dich so gern!
Vom Herzen, das sie nie verrieth,

Зато въ сферѣ оригинальной „либреттистики“ (этимъ словомъ я желалъ бы обозначить сферу литературнаго либреттнаго творчества) въ отчетномъ періодѣ, помимо чисто-литературныхъ именъ Аверкіева, Гоголя, Лермонтова, Островскаго, Пушкина, и др., встрѣчающихся на заголовкахъ либретто, уже можно найти весьма почтенное имя Модеста Ильича Чайковскаго, прославившагося именно въ качествѣ спеціалиста по части либретто.

Модестъ Ильичъ Чайковскій, драматургъ, братъ знаменитаго композитора, родился 1 мая 1850 г. на Алапаевскомъ заводѣ, пермской губерніи. Воспитывался въ училищѣ правовѣдѣнія, гдѣ кончилъ курсъ въ 1870 г. Служебная дѣятельность его продолжалась всего 5 лѣтъ; въ концѣ 1875 г. вышелъ въ отставку и посвятилъ себя литературной и благотворительной дѣятельности (занялся воспитаніемъ и образованіемъ, по звуковой системѣ, глухонѣмого мальчика). Въ 1870-хъ гг. сотрудничалъ въ „Голосѣ“, по отдѣлу музыкальныхъ и театральныхъ рецензій (спеціально слѣдилъ за французскимъ с.-петербургскимъ театромъ). Въ 1880 г. написалъ первую комедію, „Благодѣтель“ (подъ псевдонимомъ „Горовой“); она была представлена, въ бенефисъ М. Г. Савиной, на сценѣ маріинскаго театра, въ 1881 г. (напечатана не была). Вторая пьеса, „Лизавета Николаевна“, была написана въ 1884 г. и въ томъ же году зимою поставлена на сценѣ Александринскаго театра (тоже не напечатана; въ заглавной роли, съ охотою и успѣхомъ, выступала г-жа Стрепетова). Въ журналѣ „Артистъ“ были напечатаны три слѣдующихъ комедіи М. Чайковскаго, отличающіяся литературно-сценическими достоинствами и шедшія на с.-петербургскихъ и московскихъ императорскихъ театрахъ: „Симфонія“ (шла въ 1890 г.), „День въ Петербургѣ“ (въ 1892 г.) и „Предразсудки“ (въ 1893 г.). Въ „Дешевой библіотекѣ“ Суворина, въ 1894 г., напечатанъ

Grüsse sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden
Ein sel'ger Engel dort zu werden.“

Недуренъ переводъ К. Званцева (переводчика „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“):

„О, ты вечерняя звѣзда,
Ты мнѣ мила вездѣ, всегда!
Неси ей вздохъ—душѣ родной,
Когда она здѣсь предъ тобой,
Оставя міръ, промчится мимо,
Какъ ясный призракъ херувима.“

Но у Г. А. Лишина еще глаже и ближе къ подлиннику:

„Тебя съ любовью я всегда
Встрѣчаю, чудная звѣзда!
Ей передай ты мой привѣтъ
Отъ сердца, гдѣ измѣны нѣтъ,
Когда душа ея святая
Направитъ путь къ селеньямъ рая.“

А вотъ образчикъ перевода, „пахнущаго“, по выраженію г. П., „военнымъ писаремъ“; О. Бергъ не стыдится изображать слѣдующее:

„Звѣзда вечерняя моя,
Тебѣ привѣтъ шлю сердцемъ я,
Всѣмъ сердцемъ вѣрнымъ и больнымъ—
Не смѣйся, ангелъ мой, надъ нимъ,
Ты ангелъ свѣтлый, ангелъ милый,
Что свѣтишь въ жизни мнѣ постылой.“

переводъ М. Чайковскаго трагедіи Корнеля „Горацій“. Съ тѣхъ поръ, до 1903 г., были написаны и поставлены еще нѣкоторыя сценическія произведенія М. Чайковскаго. Главный литературно-музыкальный трудъ М. Чайковскаго — капитальное трехтомное сочиненіе: „Жизнь Петра Ильича“ (по первоисточникамъ, хранящимся въ архивѣ имени покойнаго композитора, въ Клину), изданное въ 1901 — 1903 г. П. Юргенсономъ въ Москвѣ; трудъ серьезнаго музыкально-историческаго достоинства; такой капитальной біографіи не удостоивался еще ни одинъ изъ другихъ русскихъ композиторовъ.

Какъ либреттистъ, М. Чайковскій написалъ: для брата, Петра Ильича — „Іоланту“ и „Пиковую даму“, для Направника — „Дубровскаго“, для Аренскаго — „Наля и Дамаянти“, для Корещенка — „Ледяной домъ“ и др. Отлично зная сценическія условія, свободно владѣя стихомъ и обладая несомнѣннымъ литературнымъ вкусомъ и литературною эрудиціею, М. Чайковскій, въ ряду русскихъ либреттистовъ, занимаетъ выдающееся, исключительное положеніе. Въ особую заслугу ему слѣдуетъ поставить передѣлку пушкинскаго разсказа „Пиковая дама“ въ оперное либретто. Это единственный примѣръ своего рода въ либреттистикѣ: обыкновенно передѣлыватели искажаютъ и сокращаютъ оригиналъ, а М. Чайковскій сумѣлъ пріукрасить и развить оригиналъ — да не какой либо, а пушкинскій! — въ пьесу въ 7 картинахъ, полную драматическаго и сценическаго разнообразія. Либретто „Пиковой дамы“, своего рода — шедевръ!

Считаю нужнымъ особо упомянуть еще о трехъ либреттистахъ, тѣсно связавшихъ свои имена съ популярнѣйшими операми отчетнаго періода: Я. Полонскомъ, П. Висковатовѣ и В. Буренинѣ.—Яковъ Петровичъ Полонскій, одинъ изъ главныхъ поэтовъ послѣ-пушкинскаго времени, родился 6 декабря 1820 г. въ Рязани; сынъ чиновника; учился въ московскомъ университетѣ; служилъ цензоромъ въ комитетѣ иностранной цензуры, а съ 1896 г. состоялъ членомъ совѣта главнаго управленія по дѣламъ печати; умеръ въ 1899 г. Въ либреттистикѣ извѣстенъ, какъ авторъ „Кузнеца Вакулы“,—либретто, написаннаго по Гоголю, съ большимъ знаніемъ дѣла и поэтическимъ чутьемъ (обледенѣлыя русалки!). по заказу великой княгини Елены Павловны, около 1870 г.; благодаря этому либретто возникли, въ 1875 г. и позже, оперы Чайковскаго „Кузнецъ Вакула“ или „Черевички“, Соловьева „Кузнецъ Вакула“, Лысенка „Різдвяна ніч“, Римскаго-Корсакова „Ночь подъ Рождество“, Щуровскаго „Вакула“ и др.— Павелъ Александровичъ Висковатовъ — профессоръ русской словесности въ бывшемъ дерптскомъ (нынѣ юрьевскомъ) императорскомъ университетѣ и редакторъ собранія сочиненій Лермонтова съ обширною біографіею поэта (Москва,

1891 г.); родился въ 1842 г. въ Петербургѣ; учился въ с.-петербургскомъ университетѣ и въ Германіи. Переработалъ для Рубинштейна въ оперное либретто Лермонтовскаго „Демона“ (опера впервые была поставлена въ 1875 г.).—Викторъ Петровичъ Буренинъ, поэтъ и журналистъ, извѣстный сотрудникъ „Новаго Времени“, сынъ художника, родился въ 1841 г. въ Москвѣ; учился въ московскомъ дворцовомъ архитектурномъ училищѣ, но не чувствуя склонности къ строгой архитектурѣ, посвятилъ себя фельетонной публицистикѣ. Написалъ либретто къ оперѣ Ц. Кюи „Анджело“, по Виктору Гюго (впервые опера шла въ 1876 г.); Чайковскій воспользовался либретто Буренина „Мазепа“, по Пушкину (впервые опера шла въ 1884 г.); имъ же написано либретто для М. М. Иванова „Забава Путятишна“ (см. V-ю главу этого сочиненія), по собственной своей пьесѣ: „Комедія о княжнѣ Забавѣ Путятишнѣ и боярынѣ Василисѣ Микулишнѣ“ (Москва, 1890).

Новое явленіе въ либреттистикѣ отчетнаго періода—это созданіе самими композиторами либретто для своихъ оперъ; характерный примѣръ — Чайковскій, составившій самолично цѣликомъ, либретто для нѣкоторыхъ своихъ оперъ (напримѣръ, для „Орлеанской дѣвы“). Это явленіе указываетъ на повышеніе литературнаго образованія въ средѣ русскихъ композиторовъ отчетнаго періода, сравнительно съ ихъ предшественниками (изъ которыхъ, впрочемъ, уже Даргомыжскій дописывалъ, какъ умѣлъ, пушкинскую „Русалку“).

О переводчикахъ иностранныхъ оперныхъ либретто на русскій языкъ я уже упоминалъ. Здѣсь будетъ кстати упомянуть о переводчикахъ русскихъ либретто на иностранные языки (преимущественно, на нѣмецкій языкъ). Въ теченіе отчетнаго періода продолжалъ свою переводческую дѣятельность Ю. Арнольдъ (см. 3-ю главу), переводчикъ Сѣровской „Юдиси“ на нѣмецкій языкъ; Ю. Арнольдъ перевелъ на нѣмецкій языкъ „Опричника“ Чайковскаго. Назову еще переводчика „Маріи Стюартъ“ Шеля на нѣмецкій языкъ, онѣмеченнаго русскаго прибалтійца Виктора Андреевича фонъ Андреянова (род. въ 1860 г., ум. въ 1895 г.), а также начавшаго свою переводческую дѣятельность въ отчетномъ періодѣ профессора Августа Рудольфовича Бернгарда (о которомъ см. ниже, въ V-й главѣ).—

Судьбы оперныхъ театральныхъ зданій, въ теченіе отчетнаго періода, связаны съ судьбами самой оперы, съ покровительствомъ русскому національному искусству,—покровительствомъ, которое впервые. послѣ временъ Екатерины II, выказалъ, въ формѣ энергическаго дѣйствія, императоръ Александръ III, упразднившій казенную итальянскую оперу.

Въ началѣ 1880-хъ годовъ, казенная итальянская опера должна была уступить русской оперѣ прекрасный въ акустическомъ отношеніи с.-петербургскій „Большой театръ“

и перешла въ „Маріинскій“; въ 1885 г. итальянская опера была упразднена, а въ концѣ 1890-хъ гг. русская опера опять вернулась въ маріинскій театръ, такъ какъ „большой“ театръ оказался небезопаснымъ въ отношеніи прочности и былъ перестроенъ, для помѣщенія въ немъ консерваторіи с.-петербургскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества (пожертвованіе императора Александра III). Русская опера получила въ 1880-хъ гг. с.-петербургскій большой театръ въ очень запущенномъ видѣ; патріархальной наружности соотвѣтствовали патріархальныя привычки публики; и то, и другое не очень далеко ушло отъ конца 1850-хъ годовъ, когда Ц. Кюи, еще будучи студентомъ, навѣщалъ итальянскую оперу, о чемъ впослѣдствіи писалъ слѣдующее [1]):

„Всѣ петербуржцы хорошо помнятъ, что еще недавно, тамъ гдѣ ныньче (1900 г.) находится консерваторія, возвышалось довольно мрачное, тяжеловѣсное зданіе, съ классическимъ треугольнымъ фронтономъ, поддерживаемымъ столь же классическими колоннами, именуемое Большимъ театромъ. Это зданіе имѣло для нашего (Ц. Кюи) кружка неотразимую привлекательную силу: въ немъ помѣщался балетъ и итальянская опера. Балетъ не представлялъ для насъ ни малѣйшаго интереса, но опера, опера съ лучшимъ въ Европѣ составомъ знаменитѣйшихъ исполнителей, съ волшебными декораціями Роллера и Вагнера, съ дивнымъ оркестромъ, блестящей публикой и непомѣрными, по тогдашнему времени, цѣнами за мѣста!... Послѣднее обстоятельство, при скудости финансовыхъ средствъ, насъ чрезвычайно смущало. Но, изучая тщательно плату за билеты, мы увидѣли, что если „низы“ въ Большомъ театрѣ, дѣйствительно, очень дороги, то „верхи“ дешевы, и что въ амфитеатръ можно попасть за 25 коп. Амфитеатръ образовала широкая и глубокая ниша въ пятомъ ярусѣ, противъ сцены, въ которой, сколько припоминаю, могло помѣститься около 100 человѣкъ. Изъ среднихъ мѣстъ амфитеатра была великолѣпно видна люстра Большого театра, а также ноги исполнителей, когда они приближались къ рампѣ. Изъ боковыхъ мѣстъ была видна и часть сцены. Слышно было превосходно. Вообще, внутри, Большой театръ былъ довольно невзрачный, съ узкими корридорами, тѣсными ложами; но онъ былъ замѣчательно пропорціоналенъ, отношеніе ширины къ глубинѣ сцены было весьма удобно для самыхъ затѣйливыхъ постановокъ, а резонансъ его былъ просто удивительный; все въ немъ звучало прекрасно: и оркестръ, не нуждавшійся въ особенномъ усиленіи голоса струнныхъ инструментовъ, и голоса. Изучивши хорошенько топографію амфитеатра, мы запасались боковыми мѣстами и, конечно, видѣли. Когда же даваемая опера была уже хорошо

1) См. напечатанную въ 3-й главѣ статью Ц. Кюи: „Изъ моихъ оперныхъ воспоминаній“.

знакома, то мы ее только слушали; а чтобы это дѣлать съ полнымъ комфортомъ, мы ложились на заднихъ (деревянныхъ) скамейкахъ амфитеатра, бывавшихъ всегда пустыми."

Какъ уже упомянуто, помѣщеніе большого русскаго театра, использованнаго въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ с.-петербургскою итальянскою оперою, было предоставлено русской оперѣ лишь на нѣсколько лѣтъ. Для постояннаго помѣщенія этой оперы предназначался с.-петербургскій Маріинскій театръ, въ которомъ, въ 1885 г., были произведены передѣлки, съ цѣлью улучшенія акустическихъ условій сцены и зрительнаго зала (къ сожалѣнію, акустическія условія всетаки остались очень неудовлетворительными); кромѣ того, къ театру сдѣланы пристройки, въ которыхъ помѣщаются: электрическая станція, фойэ артистовъ, второй залъ для писанія декорацій, фотографическая мастерская, декораціонный складъ, плотничья мастерская, квартиры служащихъ и т. п. Вмѣщаетъ 1625 человѣкъ зрителей, имѣетъ 5 ярусовъ.

Въ Москвѣ, въ теченіе отчетнаго періода, благополучно существовалъ Большой (онъ же Большой Петровскій) оперный театръ, со времени его капитальной перестройки (оконченной къ 20 августу 1856 г.) существенному ремонту не подвергавшійся.

Въ отчетномъ періодѣ возникаютъ, мало по малу, частные оперные театры, зданія которыхъ принадлежатъ городамъ. Особыхъ оперныхъ зданій еще пока не появляется; опера чередуется съ драмою (и съ опереткою). Къ концу періода, т. е. къ 1894 г. (а можетъ быть, и позже) театральныя зданія имѣются въ столицахъ (въ С.-Петербургѣ изъ 12 частныхъ театровъ лишь 3 императорскихъ, а въ Москвѣ изъ 11 частныхъ театровъ — лишь 3 императорскихъ) и въ слѣдующихъ провинціальныхъ (по алфавиту) городахъ: Баку, Барнаулъ, Бердянскъ, Варшава (кромѣ частныхъ имѣетъ 4 правительственныхъ театра), Вильна, Витебскъ, Воронежъ, Екатеринославъ, Житоміръ, Казань, Кіевъ, Козловъ, Кременчугъ, Курскъ, Люблинъ, Минскъ, Нижній-Новгородъ, Одесса, Оренбургъ, Полоцкъ, Рига (нѣмецкій театръ, гдѣ, въ нѣмецкомъ переводѣ, шли въ отчетномъ періодѣ лишь „Жизнь за царя" Глинки, да „Демонъ" Рубинштейна), Саратовъ, Симбирскъ, Смоленскъ, Сызрань, Тамбовъ, Таганрогъ, Томскъ, Уфа, Харьковъ, Царицынъ и Ярославль.

Антрепренерами во всѣхъ названныхъ театрахъ являлись или казна (въ императорскихъ театрахъ), или городскія управленія, или частныя общества [1]) и лица. Піонеромъ частной оперной антрепризы, изъ частныхъ лицъ, является, въ отчетномъ періодѣ, Іосифъ Яковлевичъ Сѣтовъ (точнѣе,

---

1) Иной разъ самыя неожиданныя. Боясь воздѣйствія русскаго правительства на городское управленіе, нѣмецкіе „отцы города", въ отчетномъ періодѣ, передали антрепризу нѣмецкаго городского театра въ г. Ригѣ частному купеческому обществу „Большая гильдія"!

Сетгофъ), упоминавшiйся пѣвецъ-теноръ с.-петербургской марiинской оперы (род. въ 1835 г., умеръ въ 1894 г.). Онъ оставилъ сцену въ 1864 г.; оперную антрепризу сталъ держать въ Кiевѣ съ 1874 г. Какъ артистъ образованный и преданный своему дѣлу, Сѣтовъ поставилъ свою частную оперу на надлежащую высоту; многiе извѣстные впослѣдствiе въ столицахъ русскiе оперные пѣвцы начали свою карьеру въ оперной труппѣ Сѣтова. Видными частными оперными антрепренерами отчетнаго перiода являются также Прянишниковъ и Медвѣдевъ. Ипполитъ Петровичъ Прянишниковъ, извѣстный баритонъ с.-петербургской императорской оперы, родился въ 1850 г., на императорской оперной сценѣ пѣлъ въ 1879—1886 гг. Съ 1886 г. сталъ завѣдывать казенною оперою въ Тифлисѣ, до 1889 г., когда тифлисская опера перешла въ частныя руки. Съ 1889 г. переѣхалъ въ Кiевъ и организовалъ оперное товарищество, которое въ 1892 г. перешло въ Москву; въ представленiяхъ этого товарищества выступалъ, въ качествѣ дирижера, самъ П. И. Чайковскiй (см. выше). Въ 1893 г. Прянишниковъ окончательно оставилъ сцену и посвятилъ себя педагогической дѣятельности. Если частная оперная антреприза уже существовала до Прянишникова, то за послѣднимъ остается заслуга быть пiонеромъ перваго опернаго товарищества, организованнаго на симпатичныхъ и правильныхъ экономическихъ началахъ участiя труда въ прибыляхъ на затраченный капиталъ; до Прянишникова театральныя товарищества успѣвали возникать на Руси только между драматическими артистами. Лучшимъ временемъ для товарищества Прянишникова былъ 1890 г., когда, въ теченiе одного мѣсяца, дана была „Пиковая дама" 18 разъ, при постоянно полныхъ сборахъ — фактъ въ Кiевѣ небывалый (на репетицiяхъ и первыхъ трехъ спектакляхъ присутствовалъ самъ П. И. Чайковскiй, но самъ этими спектаклями не дирижировалъ). Смертельнымъ ударомъ для товарищества послужило то обстоятельство, что, благодаря интригамъ и партiйности, царствовавшимъ въ то время въ кiевской городской думѣ, антреприза городского театра была отнята отъ товарищества и передана частному антрепренеру, ведшему оперное дѣло на обычныхъ (pardon, кулацкихъ) началахъ. Оперное товарищество Прянишникова перекочевало въ Москву, но уже не было въ состоянiи конкурировать тамъ съ императорскою оперою, и въ скоромъ времени прекратило свое существованiе. Петръ Михайловичъ Медвѣдевъ, драматическiй артистъ императорскихъ театровъ; родился въ 1837 г. въ Москвѣ; въ 1870-хъ гг. содержалъ три труппы, оперную, опереточную и драматическую, съ которыми кочевалъ по приволжью; впервые познакомилъ Казань съ „Жизнью за царя"; нѣкоторые артисты оперной труппы Медвѣдева (Усатовъ, Закржевскiй, Унковскiй) впослѣдствiи перешли въ импе-

раторскую казенную оперу. Слѣдуетъ еще упомянуть А. Ф. Картавова, познакомившаго, въ 1889 г., Ригу съ цѣлымъ рядомъ русскихъ оперъ въ весьма приличномъ исполненіи (съ примадонною г-жею Тамаровою, меццо-сопрано г-жею Нечаевою, баритономъ г. Брыкинымъ и т. д.; послѣдніе два артиста впослѣдствіи пѣли на императорскихъ оперныхъ сценахъ). Изъ другихъ оперныхъ частныхъ антрепренеровъ назову еще Мансвѣтова и С. М Безносикова (капельмейстера и антрепренера; возобновилъ „Хованщину“ Мусоргскаго; ум. въ 1895 г.).

Объ оперныхъ пѣвцахъ с.-петербургскаго маріинскаго театра періода 1872 – 1885 гг. Ц. Кюи [1]) пишетъ слѣдующее:

„На смѣну Сѣтову (тенору) поступилъ г. Комиссаржевскій, симпатичный, изящный артистъ, съ красивымъ, нѣжнымъ голосомъ, который онъ впослѣдствіи нѣсколько повредилъ исполненіемъ слишкомъ сильныхъ партій. Въ противуположность своему предшественнику, онъ охотно пѣлъ русскихъ композиторовъ; онъ считалъ почетною обязанностью русскаго пѣвца служить русскому искусству. Онъ былъ великолѣпенъ въ „Борисѣ Годуновѣ“, въ „Русалкѣ“, и, особенно, въ „Каменномъ гостѣ“....“

Далѣе Ц. Кюи упоминаетъ о слѣдующихъ выдающихся исполнителяхъ названнаго времени, перебывавшихъ на маріинской оперной сценѣ:

„Сопрано: Платонова, Меньшикова, Павловская, Раабъ, Велинская, Соловьева, Кламжинская, Декарсъ, Левицкая и др. Изъ нихъ Меньшикова отличалась исключительною силою, обширностью и красотой своего голоса, Раабъ — музыкальностью, Левицкая — симпатичностью, Декарсъ и Клямжинская были прекрасныя колоратурныя пѣвицы, Павловская — замѣчательно умная и ловкая артистка. Но особенно дорогое воспоминаніе оставила по себѣ Платонова (урожденная Гардеръ). Ея голосъ не отличался особенной красотой, а ея техника и умѣнье пѣть — совершенствомъ, но она была такъ талантлива, такъ художественно олицетворяла изображаемыя ею лица, столько въ ея исполненіи было выразительности и неподдѣльнаго чувства — что она производила сильное и глубокое впечатлѣніе. И какъ она любила русское искусство, съ какою преданностью и готовностью она ему всегда служила, въ противуположность большинству модныхъ любимцевъ публики (Сѣтовъ, Бюдель, Декарсъ)! Ни одинъ изъ прежнихъ и изъ молодыхъ, тогда начинающихъ, композиторовъ, не могъ безъ нея обойтись; она пѣла Антониду („Жизнь за царя“), Людмилу („Русланъ“), Наташу („Русалка“), Марію, Ольгу, Марину („Борисъ Годуновъ“), Донну Анну („Каменный гость“); весь русскій ре-

1) „Изъ моихъ оперныхъ воспоминаній“; „Ежегодникъ императорскихъ театровъ 1899—1990 гг.“; С.-Петербургъ, 1900 г.

пертуаръ лежалъ тогда на ея плечахъ и она его несла бодро и побѣдоносно.

Послѣ Леоновой у насъ (на маріинской сценѣ) были три превосходныя контральто — Лавровская, Крутикова, Бичурина. Изъ нихъ наибольшею популярностью пользовалась Лавровская, вполнѣ заслуженной—и красотою голоса, и горячимъ, увлекательнымъ исполненіемъ.

Изъ теноровъ живо помню Никольскаго, Орлова, Васильева 3-го [1]). У всѣхъ трехъ были превосходные голоса, особенно у Никольскаго, но артисты они были довольно примитивные (опять-таки особенно Никольскій, попавшій на сцену изъ пѣвчихъ). Однако у нихъ были и удачныя роли; Орловъ, съ его мощнымъ голосомъ, былъ превосходнымъ Тучей (въ „Псковитянкѣ“); Васильевъ прекрасно изображалъ царя Берендѣя (въ „Снѣгурочкѣ“). Слѣдуетъ упомянуть объ Андреевѣ, пріѣхавшемъ къ намъ изъ-за границы, съ сильно уже пошатнувшимся голосомъ.

Изъ баритоновъ назову Мельникова, Корсова и Прянишникова. Послѣдній былъ олицетвореніемъ артистической добросовѣстности. Корсовъ, всесторонне образованный артистъ, создавалъ удачно художественные типы. Мельниковъ былъ талантливымъ самородкомъ, какъ Петровъ, Леонова, отчасти Прянишниковъ,—безъ школы; онъ производилъ большое впечатлѣніе своимъ превосходнымъ, естественно поставленнымъ, голосомъ (за исключеніемъ нѣсколькихъ верхнихъ нотъ) и своей инстинктивной игрой въ „Русланѣ“, „Русалкѣ“, „Борисѣ Годуновѣ“. За то помню, какъ ему не удался Мефистофель, котораго онъ изображалъ съ рѣдкимъ добродушіемъ.

Басами наша (маріинская) опера была менѣе богата. У Васильева 1-го и Карякина были превосходные голоса, но ихъ исполненіе не отличалось ни тонкостью, ни отдѣлкой [2]); г. Палечекъ, законченный артистъ во всѣхъ отношеніяхъ, лишь недолго оставался на нашей сценѣ въ качествѣ пѣвца; въ Мефистофелѣ онъ былъ великолѣпенъ.

Наконецъ, хоръ и оркестръ русской оперы были за это время увеличены (послѣдній, быть можетъ, даже и чрезмѣрно) и достигли высокой степени совершенства подъ управленіемъ г. Направника, который, со свойственнымъ его талантомъ и артистическою добросовѣстностью, поставилъ всѣ русскія оперы, появившіяся за послѣднія тридцать лѣтъ (1869—1900).“ Этотъ списокъ Ц. Кюи, можно пополнить именами Дюжикова (онъ же Прянишниковъ) Павла Николаевича (род. въ

---

1) Не надо его смѣшивать съ Васильевымъ 2-мъ,—теноромъ, въ 1880-е годы пѣвшимъ одновременно съ Васильевымъ 3-мъ небольшія теноровыя партіи (напримѣръ, Баяна въ „Русланѣ“). В. Ч.

2) Феноменаленъ былъ басъ Карякина: я помню, что одинъ изъ слушателей 1880-хъ годовъ мѣтко сравнилъ каждый крѣпкій и округлый тонъ, издаваемый Карякинымъ, съ дубовымъ крѣпкимъ боченкомъ! (В. Ч.).

1836, ум. въ 1890 г.), тенора, пѣвшаго въ 1860—1885 гг. на сценѣ с.-петербургской оперы теноровыя партіи (напримѣръ, Андрея въ „Запорожцѣ за Дунаемъ“ Артемовскаго) и П. А. Лодія (лирическаго тенора той же оперы въ 1880-хъ гг., впослѣдствіи преподавателя пѣнія въ Тифлисѣ).

Съ 1885 до 1893 г. пѣли изъ неупомянутыхъ въ этомъ спискѣ главнѣйшихъ пѣвцовъ-солистовъ маріинской сцены г-жи: М. Д. Каменская (отличное меццо-сопрано, съ діапазономъ высокаго сопрано, незамѣнимая Рогнѣда въ оперѣ Сѣрова и Орлеанская дѣва въ оперѣ Чайковскаго), М. П. Долина (густое, типическое, металлически-звонкое меццо-сопрано; великолѣпный Ратмиръ въ „Русланѣ и Людмилѣ“), М. А. Славина (меццо-сопрано; эффектная Карменъ въ оперѣ Бизе), Е. К. Мравина (высокое сопрано съ хорошей колоратурою; отличная Людмила въ оперѣ Глинки), М. И. Фигнеръ (драматическое сопрано; о ней см. ниже) и др.; гг. Н. Н. Фигнеръ (драматическій теноръ, создавшій роли Ленскаго въ „Онѣгинѣ“ и Германа въ „Пиковой дамѣ“ Чайковскаго; о немъ см. ниже), М. П. Михайловъ (лирическій теноръ, прекрасный Фаустъ въ оперѣ Гуно), І. В. Тартаковъ (лирическій баритонъ, хорошій Валентинъ въ „Фаустѣ“ Гуно), Л. Г. Яковлевъ (рѣдкій по силѣ и по металлу героическій баритонъ), А. Я. Черновъ (хорошій basso cantante, съ особеннымъ успѣхомъ выступавшій въ „Фаустѣ“ Мефистофелемъ), К. Т. Серебряковъ (отличный басъ, не столь густой, какъ голосъ Карякина, но съ лучшею школою), В. Я. Майборода (басъ), Ѳ. И. Стравинскій (басъ; прекрасный актеръ; особенно былъ хорошъ въ бытовыхъ роляхъ русскаго опернаго репертуара) и др.

Изъ всѣхъ нихъ, въ концѣ отчетнаго періода, особенными тріумфами встрѣчались Н. Н. Фигнеръ и М. И. Фигнеръ (Медея Мей). Я считаю умѣстнымъ привести здѣсь то, что я писалъ о гастроляхъ Н. Н. Фигнера въ партіяхъ Ленскаго (въ „Онѣгинѣ“) и Дона-Хозе (въ „Карменъ“), въ г. Ригѣ, и о М. И. Фигнеръ, въ гастроли „Карменъ“—предупреждая, что я пишу о представленіяхъ 3 апрѣля 1897 г. („Евгеній Онѣгинъ“ съ Н. Н. Фигнеромъ), 4 апрѣля 1897 г. („Карменъ“ съ Н. Н. Фигнеромъ) и 22 марта 1903 г. („Карменъ“ съ М. И. Фигнеръ)—т. е. что рецензіи мои относятся ко времени сравнительнаго упадка голосовыхъ средствъ обоихъ артистовъ, къ концу отчетнаго періода (1893 г.) находившихся въ полномъ расцвѣтѣ славы и талантовъ.

Объ Н. Н. Фигнерѣ, какъ Ленскомъ, я писалъ [1]):

„Н. Н. Фигнеру принадлежитъ крупная заслуга въ отношеніи дальнѣйшаго успѣха въ публикѣ композиціи Чайковскаго: онъ выдѣлилъ на первый планъ роль и партію Лен-

1) Въ газетѣ „Прибалтійскій Листокъ“ въ г. Ригѣ, отъ 4 апр. 1897 г. № 78.

скаго, красоты которой прежде какъ-то мало замѣчались. Основная черта Ленскаго — его грустная и кроткая резиньяція, отмѣченная Пушкинымъ въ стихахъ:

„Все благо! Бдѣнія и сна
Приходитъ часъ опредѣленный!
Благословенъ и день заботъ,
Благословенъ и тьмы приходъ!“

Грусть Ленскаго и симпатична, и почтенна: она свидѣтельствуетъ одновременно и о безконечной впечатлительности дѣтски-наивнаго сердца, и о силѣ геніальнаго ума, обозрѣвающаго жизнь съ такой высоты, съ какой уже нѣтъ ни правыхъ, ни виноватыхъ, а все кажется „благомъ“. Чайковскій, въ аріи Ленскаго передъ дуэлью „Куда, куда вы удалились“, нашелъ подходящія звуки для выраженія этой изящной и величавой грусти; въ этой музыкѣ есть и затаенный плачъ робкаго малютки, и предсмертная покорность мудреца. Но талантъ можетъ быть вполнѣ постигнутъ лишь талантомъ—говоритъ Шуманъ. Надо было подслушать и уловить въ аріи Чайковскаго эти интонаціи жалобы и величія. Пониманіе музыки обусловливается не однимъ знаніемъ правилъ теоріи и не однимъ развитіемъ слуха, но зависитъ также отъ впечатлительности и внутренняго содержанія слушателя или исполнителя. Если онъ никогда не испыталъ въ жизни чувства, волновавшаго композитора, чувства, энергія котораго выражена въ музыкѣ, то ему не выразить замысловъ композитора. Высокоталантливый Н. Н. Фигнеръ понялъ Чайковскаго—и выразилъ его, и этимъ объясняется обаяніе, производимое пѣвцомъ на публику именно въ партіи Ленскаго, а въ особенности—въ знаменитой аріи. „Компонировать—это давать нотамъ тѣло, пѣть—давать имъ душу“, говоритъ Гуно; Н. Н. Фигнеръ далъ душу нотамъ, которыя были лишь „тѣлами“ въ устахъ его предшественниковъ въ партіи Ленскаго.

Съ этимъ, вѣроятно, согласятся почитатели таланта артиста, гастролировавшаго 3 апрѣля (1897 г.), въ „Евгеніи Онѣгинѣ“. Но не только арія „Куда, куда вы удалились“ была шедевромъ въ изящномъ исполненіи этого музыкальнѣйшаго изъ современныхъ лирическихъ теноровъ—вся партія цѣликомъ была пропѣта великолѣпно. Замѣчательна строгая, высоко-художественная постепенность, съ какою г. Фигнеръ, въ сценѣ бала у Лариныхъ, изобразилъ наростаніе чувства ревности въ Ленскомъ, лишь мало по малу проявляя энергію въ жестахъ и усиливая динамику пѣнія, пока въ заключительномъ крикѣ: „Ахъ, Ольга! Прости навѣкъ!“ онъ не сконцентрировалъ всю мощь сценическаго и музыкальнаго эффекта. Внѣшній успѣхъ пѣвца, конечно, вполнѣ соотвѣтствовалъ внутренней, эстетической его заслугѣ.“

О гастроли Н. Н. Фигнера въ партіи дона-Хозе въ „Карменъ“ [1]):

1) „Прибалтійскій Листокъ“ 5 апр. 1897 г. №°,0

„Чтобы написать музыку „Карменъ“ на плоскій сюжетъ, заимствованный изъ новеллы Мериме, нужно было быть великимъ музыкантомъ. Чему удивляется партеръ, слушая музыку Бизе? Поглядите хоть на этого полковника: попадись ему дезертиръ изъ его полка, онъ преспокойно отдалъ бы его подъ военный судъ—а посмотрите, какъ онъ теперь сочувствуетъ сценической дуэли бунтовщика-сержанта съ офицеромъ! Съ какимъ удовольствіемъ выслѣдилъ бы и изловилъ контрабандистовъ этотъ администраторъ, если бы они зашли въ округъ, ему подвѣдомственный—а съ какимъ наслажденіемъ онъ прислушивается къ ихъ хору! Сколькихъ уже Карменъ упекъ подъ арестъ или послалъ въ каторгу этотъ мировой судья или членъ суда — отчего же они такъ довольны теперь, чѣмъ наслаждаются? А эта дамочка, больше всего на свѣтѣ боящаяся дурного общества людей, хоть на одну чиновную ступеньку ниже ея супруга—зачѣмъ она такъ лукаво и весело смѣется своими глазками, глядя на всѣхъ цыганскихъ мазуриковъ въ ихъ тавернѣ? Не странно ли это, нѣтъ ли здѣсь какого-нибудь чуда? — Разумѣется, странно, разумѣется, есть чудо: композиторъ проникъ въ интимную душевную жизнь героевъ, показалъ въ нихъ искру божью, или, если хотите, искру культурности, а чувственными чарами своей музыки разбудилъ въ слушателяхъ вѣчно спящаго въ нихъ, но вѣчно живого первобытнаго человѣка, или, если хотите, человѣка-звѣря, и такимъ образомъ установилъ между буйной сценой и чиннымъ партеромъ тѣсную связь, ту „симпатію“, въ которой философы (напримѣръ, Спенсеръ) видятъ высшую цѣль всякой музыки. Но сколько для этого нужно было таланта и искусства!...

Не менѣе таланта и искусства нужно и для того, чтобы хорошо исполнить музыку Бизе, чтобы одухотворить пошлые, на первый взглядъ, типы этой оперы. Вотъ почему въ наши дни такъ мало хорошихъ Карменъ и хорошихъ Хозе. — Н. Н. Фигнеръ принадлежитъ къ числу немногихъ счастливыхъ исключеній. 4 апрѣля (1897 г.), онъ выступилъ въ роли и партіи Хозе — и создалъ вполнѣ законченный и художественный обликъ. Сценическій талантъ артиста въ данномъ случаѣ оказалъ ему особенно-важную услугу: за исключеніемъ сцены съ цвѣткомъ во второмъ актѣ, спѣтой со всею, присущею г. Фигнеру, музыкальностью итальянской школы, со всѣми тонкостями изящнѣйшей нюансировки и фразировки, Н. Н. Фигнеръ, въ теченіе всего вечера, почти не прибѣгалъ къ широкой кантиленѣ; на этотъ разъ преобладала манера „говорка“, драматическаго речитатива, всегда интереснаго и никогда не утомительнаго для уха, въ виду свойственнаго пѣвцу вкуса и чувства музыкальной мѣры. Сценическая игра г. Фигнера въ роли Хозе была особенно-тщательна. Получилось, въ результатѣ, очень опредѣленное и жизненное лицо—

во вкусѣ картинокъ Мейссонье, — такъ былъ типиченъ въ передачѣ г. Фигнера этотъ маленькій солдатикъ въ его забавной „испанской“ формѣ, сначала такой благодушный и всѣмъ довольный, а затѣмъ, съ пробужденіемъ и развитіемъ несчастной страсти, такой несчастный и загнанный, точно затравленный. Эту постепенность въ развитіи типа г. Фигнеръ выдержалъ мастерски и послѣдняя сцена была тріумфомъ актерскаго дарованія пѣвца: великолѣпны были переходы отъ мольбы и жалобы къ угрозамъ (очень характеренъ былъ смѣлый по реализму моментъ, когда Хозе схватываетъ Карменъ за затылокъ и старается принизить ее къ землѣ, точно хочетъ сломать ея гордость, во властномъ порывѣ мужчины, который, по испанской поговоркѣ, „долженъ быть свирѣпъ“). Смѣна припадка бѣшенства, въ которомъ Хозе убиваетъ Карменъ, чувствами ужаса и страданія (отлично выражено было это страданіе въ интонаціяхъ заключительнаго речитатива) напомнили мнѣ Писарева въ роли Краснова: пробужденіе звѣря въ человѣкѣ, а затѣмъ—человѣка въ звѣрѣ было изображено обоими артистами съ одинаковой потрясающей силой драматизма.—Въ такія минуты невольно вспоминаются мысли философа (Спенсера) о культурномъ значеніи музыки и музыкальнаго творчества; эти слова вполнѣ примѣнимы и къ Н. Н. Фигнеру, умѣющему достигать исконной цѣли музыки—пробужденія „симпатіи“: „Если мы вспомнимъ,—говоритъ философъ (въ статьѣ „О происхожденіи и дѣятельности музыки“), — что сочувствіе заставляетъ людей поступать другъ съ другомъ справедливо, съ лаской и уваженіемъ, что различіе между жестокостью дикихъ и человѣколюбіемъ цивилизованныхъ людей происходитъ отъ усиленія сочувствія; если мы вспомнимъ, что эта способность, дѣлающая насъ участниками радостей и горя нашего ближняго, есть основаніе всѣхъ высшихъ привязанностей—что въ дружбѣ, любви и всѣхъ домашнихъ радостяхъ оно составляетъ существенный элементъ; если мы вспомнимъ, въ какой значительной мѣрѣ непосредственныя наши удовольствія увеличиваются симпатіей; словомъ, если вспомнимъ, что этой же симпатіи мы обязаны всей той долей удовлетворенности, которая недоступна узнику, лишенному друзей; — то мы увидимъ, что едва ли можно преувеличить значеніе дѣятельности (музыкальной), развивающей эту симпатію.“

О гастроли М. И. Фигнеръ въ партіи Карменъ, въ той же оперѣ [1]):

„22 марта (1903 г.), въ заглавной роли и партіи, гастролерша имѣла солидный, заслуженный успѣхъ. Ея голосъ за послѣдніе годы не такъ полнозвученъ, какъ нѣкогда, но діапазонъ все тотъ же (время вліяетъ, по общему правилу,

1) „Прибалтійскій Край“ (бывшій „Прибалтійскій Листокъ“) 24 марта 1903 г. № 69.

прежде всего на тембръ, этотъ, если можно такъ выразиться, звуковой ароматъ, придающій особую прелесть голосу); сценическая опытность и драматическое дарованіе все тѣ-же, а наружность даже еще эффектнѣе (артистка въ мѣру похудѣла). Въ результатѣ—выдающееся по художественному качеству исполненіе роли и партіи Карменъ. Въ особенности были новы и интересны черточки русскаго цыганства, подмѣченныя и переданныя г-жею Медеею Мей: эта Карменъ въ 1-мъ актѣ растягиваетъ нотки и поетъ слегка въ нсоъ (въ границахъ, однако, строгаго художественнаго вкуса), такъ, какъ это дѣлаютъ русскія цыганки въ своихъ хорахъ и, какъ онѣ же, дико взвизгиваетъ (но опять-таки во время и со вкусомъ) въ начальномъ аріозо и въ пляскѣ 2 акта. Много драматической выразительности было вложено г-жею Медеею Мей въ речитативы 3-го акта (сцена гаданья) и въ заключительную сцену оперы. Чайковскій говоритъ, что „Карменъ" Бизе есть воплощеніе „хорошенькаго въ музыкѣ" (le joli); исполненіе г-жи Медеи Мей соотвѣтствовало такому толкованію намѣреній композитора: съ начала до конца изящное и хорошенькое. Это не Лукка и даже не Превости, передававшія элементъ природной силы и дикаго величія въ партіи Карменъ, этой мучительницы и мученицы, терзающей и терзаемой своимъ цыганскимъ темпераментомъ (ибо въ „Карменъ" Бизе не одно только „хорошенькое" настроеніе, есть въ этой оперѣ и элементъ трагическій); г-жа Медея Мей, по общему складу передачи, приближается къ типу современныхъ лирическихъ и граціозныхъ Карменъ, во главѣ которыхъ стоитъ извѣстная г-жа Арнольдсонъ. Успѣхъ, повторяю, былъ солидный и заслуженный."

Главнѣйшія имена пѣвцовъ-солистовъ императорской московской оперы: г-жи М. А. Дейша-Сіоницкая (драматическое сопрано), А. А. Фостремъ (сопрано колоратурное), А. П. Крутикова (меццо-сопрано) и др.; гг. Л. Д. Донской (теноръ героическій), Л. М. Клементьевъ (лирическій теноръ), Б. Б. Корсовъ (баритонъ; пѣлъ сначала въ С.-Петербургѣ,—см. выше, у Ц. Кюи), П. А. Хохловъ (гордость москвичей, такое же свѣтило среди баритоновъ, какъ Фигнеръ—среди теноровъ; великолѣпный Евгеній Онѣгинъ въ оперѣ Чайковскаго и Демонъ въ оперѣ Рубинштейна), Усатовъ (теноръ) и др.

Изъ оперныхъ артистовъ провинціальныхъ можно назвать г-жу О. А. Пускову (меццо-сопрано), Тамарову (лирическое и колоратурное сопрано), гг. Брыкина (баритонъ; современемъ пѣлъ въ с.-петербургской маріинской оперѣ), Любина (теноръ), Ю. Ф. Закржевскаго (теноръ) и др.

Главнѣйшіе столичные дирижеры императорскихъ театровъ отчетнаго періода: Э. Ф. Направникъ въ С.-Петер-

бургѣ (онъ же композиторъ—см. 5-ю главу этого сочиненія) и И. К. Альтани въ Москвѣ.

Изъ другихъ, болѣе скромныхъ дѣятелей оперной сцены, можно назвать декораторовъ: М. А. Шишкова (основателя декораціоннаго класса при с.-петербургской императорской Академіи художествъ), Бочарова (въ С.-Петербургѣ) и А. Ѳ. Гельцера въ Москвѣ (съ 1888 г.).

Въ заключеніе — два слова о музыкально-оперныхъ школахъ отчетнаго періода.

Въ 1888 г., 21 августа, Высочайше утверждено положеніе объ императорскихъ, с.-петербургскомъ и московскомъ, театральныхъ училищахъ, имѣющихъ цѣлью подготовленіе артистовъ и артистокъ въ балетномъ и драматическомъ искусствѣ. Къ сожалѣнію, эти важныя учрежденія состоятъ лишь изъ двухъ отдѣленій 1) балетнаго и 2) драматическаго, причемъ пѣніе и музыка на второмъ изъ этихъ отдѣленій играетъ роль предметовъ „вспомогательныхъ"—слѣдовательно, эти училища, подготовляя сценическихъ дѣятелей балета и драмы, лишь косвенно могутъ содѣйствовать образованію оперныхъ артистовъ.

Болѣе прямымъ способомъ содѣйствовали музыкально-оперному педагогическому дѣлу преподаватели пѣнія въ консерваторіяхъ. Самое видное мѣсто среди музыкально-оперныхъ педагоговъ отчетнаго періода занималъ Камиллъ Эверарди, профессоръ с.-петербургской консерваторіи въ первой половинѣ 1880-хъ гг., при директорствѣ г. Давыдова. Эверарди завелъ оперныя упражненія въ консерваторіи, въ костюмахъ и на сценѣ, полупубличнаго характера, отучая учащихся этою публичностью отъ „ламповой лихорадки". Къ сожалѣнію, почтеннѣйшій профессоръ былъ итальянцемъ, почти не понимавшимъ русскаго языка и не могъ пріучать учениковъ къ правильной русской оперной декламаціи,—но, во всякомъ случаѣ, ему принадлежитъ на Руси заслуга введенія правильнаго метода для подготовки оперныхъ пѣвцовъ.—Его біографія, вкратцѣ, слѣдующая. Камилъ-Франсуа Эвраръ (по театру Эверарди)—по происхожденію, бельгіецъ; родился 15 ноября 1825 г. (н. с.) въ городкѣ Динанѣ (Dinant). Окончивъ гимназію, собирался поступить въ льежскій горный институтъ (école des mines), но увлекся пѣніемъ и попалъ въ льежскую консерваторію, откуда перешелъ въ парижскую, которую и кончилъ, съ первымъ призомъ, въ 1846 г. Засимъ уѣхалъ въ Италію, учился у итальянскихъ профессоровъ пѣнія и дебютировалъ въ неапольскомъ театрѣ, въ „Навуходоносорѣ" Верди; въ 1851 г. отправился въ Миланъ доучиваться къ профессору Ламперти. Съ этого времени онъ завоевалъ себѣ славу прекраснаго „баса"-солиста и до 1857 г. имѣлъ ангажементы въ лучшихъ европейскихъ оперныхъ театрахъ (въ Вѣнѣ, Парижѣ и др.). Въ 1857 г., по рекомен-

даціи знаменитаго парижскаго баса Лаблаша, былъ приглашенъ директоромъ Гедеоновымъ въ С.-Петербургъ и сталъ участвовать въ петербургской итальянской оперѣ, пользуясь большимъ успѣхомъ; во время лѣтнихъ вакацій пѣвалъ въ Лондонѣ, Мадритѣ и т. д. Въ 1870 г., по инициативѣ великой княгини Елены Павловны, Эверарди былъ приглашенъ директоромъ въ петербургскую консерваторію, въ которой пробылъ до 1888 г., когда. вслѣдствіе недоразумѣній съ А. Г. Рубинштейномъ, вышелъ изъ консерваторіи. Съ 1890 г. поселился въ Кіевѣ; въ 1895 г. справилъ тамъ юбилей своей 25-лѣтней дѣятельности. 5 января 1899 г. скончался въ Москвѣ, куда переѣхалъ съ января 1898 г. (будучи приглашенъ туда профессоромъ московской консерваторіи). Погребенъ въ своемъ имѣніи, близъ станціи „Серебрянка", по С.-Петербургско-Варшавской желѣзной дорогѣ. „Московское отдѣленіе императорскаго русскаго музыкальнаго общества" доказало признательность усопшему дѣятелю своей консерваторіи, принявъ на свой счетъ всѣ расходы по устройству похоронъ Эверарди. Списокъ извѣстнѣйшихъ по послѣдующей оперной карьерѣ русскихъ учениковъ Эверарди: г-жи Павловская, Зарудная, Славина, Дейша-Сіоницкая, Будкевичъ и др.; гг. Стравинскій, Тартаковъ, Усатовъ, Лодій, Супруненко, Майборода, Донской, Трезвинскій, Морской и др. — Изъ провинціальныхъ оперныхъ педагоговъ я назову И. Н. Кравцова (въ Одессѣ) и К. А. Прохорову-Маурелли (въ Харьковѣ).—

Но возвращаюсь снова къ композиторамъ.

Общая картина развитія русской оперы въ четвертый періодъ ея исторіи (1872 — 1893 гг.) слѣдующая. Декламаціонное теченіе, со всею крайностью речитативнаго „направленства", проявилось въ „Каменномъ гостѣ" Даргомыжскаго, но не долго продержалось на уровнѣ „свободнаго" речитатива; въ творчествѣ Кюи русская музыкальная драма воспринимаетъ мелкую, но все же мелодичную аріозную форму, въ операхъ Мусоргскаго обогащается хоровою мелодіею, въ „Князѣ Игорѣ" Бородина уже мирится со старою мелодическою формою аріи и эволюціонируетъ въ сторону полнаго слиянія съ мелодическою русскою оперою. Это послѣднее, мелодическое, теченіе, послѣ Глинки, идетъ своимъ чередомъ, продолжаясь въ творчествѣ Рубинштейна и др., въ музыкѣ же Чайковскаго, этого прямого преемника великаго Глинки, развивается въ широкій потокъ, въ своего рода музыкальную Волгу, про которую еще съ бо́льшимъ правомъ, чѣмъ про великую рѣку, можно сказать, что она „вся звенитъ пѣснями"!

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Пятый періодъ (1893—1903 гг.): Римскій-Корсаковъ и др.

Значеніе царствованія императора Александра III для русской оперы отчетнаго періода. Попытка новаго синтеза двухъ основныхъ теченій русской оперы: Римскій-Корсаковъ и его оперы: „Псковитянка“ (1873), „Майская ночь“ (1880), „Снѣгурочка“ (1882), „Млада“ (1892), „Ночь передъ Рождествомъ“ (1895), „Садко“ (1897), „Моцартъ и Сальери“ (1898), „Боярыня Вѣра Шелога“ (1898), „Царская невѣста (1899), „Сказка о царѣ Салтанѣ“ (1900), „Сервилія“ (1902), „Кащей безсмертный“, (1902). Главнѣйшіе представители декламаціонной оперы (Аренскій, Танѣевъ, Симонъ) и оперы мелодической (Направникъ, Бларамбергъ, Ипполитовъ-Ивановъ). Алфавитный списокъ другихъ оперныхъ композиторовъ отчетнаго періода по извѣстнымъ уже тремъ рубрикамъ. Либреттисты. Оперныя зданія въ столицахъ и провинціи. Частныя оперныя антрепризы, столичныя и провинціальныя. Оперные пѣвцы и др. дѣятели оперныхъ сценъ. Оперныя школы отчетнаго періода.

Царствованіе императора Александра III (1881—1894 гг.) было очень благопріятно для судебъ русскаго опернаго искусства. Въ это время была уничтожена казенная итальянская опера въ С.-Петербургѣ и сильно поднята императорская русская опера, въ репертуарѣ которой преобладалъ Чайковскій (музыка его очень нравилась Государю; характерно, кстати говоря, то обстоятельство, что въ оперной дѣятельности талантливѣйшаго изъ современниковъ Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, замѣчается перерывъ отъ 1882 г., когда была поставлена впервые „Снѣгурочка“, до 1892 г., когда шла впервые „Млада“: въ эти годы, 1882—1893, въ оперномъ репертуарѣ императорскихъ театровъ царилъ полновластно Чайковскій). Кстати привожу здѣсь краткій перечень услугъ, оказанныхъ императоромъ Александромъ III русской музыкѣ: вскорѣ по восшествіи на престолъ, Высочайше разрѣшена всенародная подписка на памятникъ М. И. Глинкѣ въ Смоленскѣ, освященный 20 мая 1885 г.; въ 1889 г., благодаря личному вниманію Государя, празднованію 50-лѣтія музыкальной дѣятельности А. Г. Рубинштейна была придана особая блестящая торжественность; вскорѣ затѣмъ Высочайше пожалованы В. С. Сѣровой 3.000 рублей на изданіе музыкально-критическихъ статей А. Н. Сѣрова; въ 1892 г., по случаю празднованія 50-лѣтняго юбилея оперы „Русланъ и Людмила“, послѣдовалъ Высочайшій указъ о переименованіи, въ память этого событія, одной изъ лучшихъ улицъ Петербурга—улицею Глинки; въ 1893 г. похороны Чайковскаго приняты Го-

сударемъ на свой счетъ; въ 1894 г. въ Желязовой Волѣ былъ освященъ возведенный, при содѣйствіи Государя, памятникъ великому привислинскому поляку, русскому, въ смыслѣ подданства, композитору—Шопену и т. д.... Эта просвѣщенно-меценатская дѣятельность монарха, внутренняя и внѣшняя политика котораго носитъ столь ярко выраженный элементъ русскаго національзма, относясь всецѣло къ концу предшествовавшаго, четвертаго періода исторіи русской оперы, однако, отразилась и на началѣ этого, пятаго періода той же исторіи. Вниманіе русскаго общества къ русской музыкѣ было пробуждено; на императорскихъ оперныхъ сценахъ оригинальный русскій оперный репертуаръ уже получилъ право гражданства, и послѣ Чайковскаго уже могъ развиться, какъ оперный композиторъ, Римскій-Корсаковъ. Упоминаніе этого имени, въ заголовкѣ настоящей главы, по моему, столь же справедливо и необходимо, какъ выдѣленіе изъ ряда композиторовъ перваго періода исторіи русской оперы — именъ Арайи и Ѳомина, изъ композиторовъ второго періода—Кавоса и Верстовскаго, третьяго періода—Глинки, Даргомыжскаго и Сѣрова, четвертаго — Кюи и Мусоргскаго, Рубинштейна и Чайковскаго.

Николай Андреевичъ Римскій-Корсаковъ род. въ Тихвинѣ (Новгородской губ.) 6-го марта 1844 года. Родители предназначали сыну карьеру моряка и потому молодой Корсаковъ былъ отданъ въ с.-петербургскій Морской кадетскій корпусъ, который и былъ имъ оконченъ въ 1862 году. Званіе моряка ему не помѣшало стать музыкантомъ, какъ въ свое время Сѣрову не помѣшала карьера правовѣда, Мусоргскому—служба въ гвардіи, Кюи—профессура по фортификаціи и Бородину—профессура по химіи; природа сильнѣе соціальныхъ условій! Знакомство съ Балакиревымъ, Кюи и Мусоргскимъ, въ 1861 г., имѣло рѣшающее значеніе въ жизни Корсакова; онъ началъ заниматься съ Балакиревымъ теоріею композиціи – и преуспѣлъ болѣе другихъ самоучекъ того же кружка (Кюи, Мусоргскаго, Бородина), по части таинствъ „контрапункта", къ „мнимымъ премудростямъ" котораго Корсаковъ относился съ бо́льшимъ уваженіемъ, чѣмъ, въ свое время, Даргомыжскій. Если „кучка" внутренно распалась впослѣдствіи, то именно потому, что талантъ Римскаго-Корсакова, возраставшій въ теченіе ряда лѣтъ, мало по малу раздвинулъ рамки кучкистско-декламаціонной доктрины, которыя съ трескомъ сломались въ 1890 году, когда сами „кучкисты" апплодировали „Князю Игорю" Бородина; какъ мы увидимъ, вся дѣятельность Римскаго-Корсакова клонится именно къ отреченію отъ завѣтовъ „кучки" и традиціи „Каменнаго гостя".... Въ 1868 г. Р.-Корсаковъ сталъ писать свою оперу „Псковитянка" (опера попала на сцену 1 января 1873 г.). Названія и годы первыхъ постановокъ другихъ оперъ Р.-Кор-

сакова см. ниже. Въ 1871 г. Корсаковъ уже настолько былъ извѣстенъ, какъ инструментаторъ и симфонистъ (имъ написана, исполненная уже въ 1865 г., первая, по времени, русская симфонія), что онъ получаетъ въ петербургской консерваторіи профессуру по классу практическаго сочиненія музыки и инструментовки [1]). Въ 1877—1882 г. издаются сборники гармонизованныхъ Корсаковымъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, изученіемъ которыхъ объясняются національныя достоинства оперъ Корсакова. Главныя событія позднѣйшей біографіи Римскаго-Корсакова: празднованіе въ С.-Петербургѣ, 17 декабря 1900 г., 35-лѣтія „первой русской симфоніи" и столь же сердечное и блестящее юбилейное празднество въ Москвѣ, 19 декабря того-же 1900 г. (въ частной оперѣ, гдѣ шла опера юбиляра „Садко").

Здѣсь не мѣсто говорить о дѣятельности Римскаго-Корсакова, какъ симфониста и симфоническаго дирижера, какъ композитора романсовъ и духовныхъ пѣснопѣній и т. д., но слѣдуетъ упомянуть о дѣятельности музыкально-педагогической, имѣющей отношеніе къ исторіи русской оперы. Приглашенный въ 1871 г. въ с.-петербургскую консерваторію при директорѣ Азанчевскомъ, въ качествѣ профессора инструментовки и композиціи, Римскій-Корсаковъ понынѣ (по 1903 г.) занимаетъ это мѣсто съ честію, отказавшись отъ предложенныхъ ему въ разное время должностей директора консерваторій въ Москвѣ и С.-Петербургѣ; подъ его руководствомъ развивались оперные композиторы Аренскій, Ипполитовъ-Ивановъ, Гречаниновъ и мн. др.; онъ — авторъ „практическаго учебника гармоніи" (С.-Петербургъ, 1886 г.; съ тѣхъ поръ вышло нѣсколько новыхъ изданій; нѣмецкій перводъ— 1893 г.).

Оперы Римскаго-Корсакова, въ порядкѣ годовъ ихъ первыхъ постановокъ, суть: „Псковитянка" (1873), „Майская ночь" (1880), „Снѣгурочка" (1882), „Млада" (1892), „Ночь передъ Рождествомъ" (1895), „Садко" (1897), „Моцартъ и Сальери" (1898), „Боярыня Вѣра Шелога" (1898), „Царская невѣста" (1899), „Сказка о царѣ Салтанѣ" (1900), „Сервилія" (1902), „Кащей безсмертный" (1903 г.). Объ одной оперѣ Римскаго-Корсакова, уже написанной къ концу 1903 г., но не изданной къ 1904 г. и не поставленной, а также о редактированіи имъ оперъ Мусоргскаго, Даргомыжскаго, Бородина

---

1) Въ началѣ 1870-хъ гг., Римскій-Корсаковъ подвергъ себя строгому и продолжительному искусу музыкально-техническаго самообразованія по части контрапункта и фуги. Кое-что онъ посылалъ на просмотръ Чайковскому. Послѣдній писалъ ему по этому поводу, 10 сентября 1875 г. (см. „Жизнь" I, 468): „Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговѣю передъ вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильнымъ характеромъ! Всѣ эти безчисленные контрапункты, которые вы продѣлали, эти 60 фугъ и множество другихъ музыкальныхъ хитростей - все это такой подвигъ для человѣка, уже 8 лѣтъ тому назадъ написавшаго „Садко" (симфоническую поэму), что мнѣ хотѣлось бы прокричать о немъ цѣлому міру!" — И дѣйствительно, въ исторіи русскаго **самообразованія** Римскій-Корсаковъ занимаетъ одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ!

и Кюи, я говорю въ самомъ концѣ обзора оперной дѣятельности этого плодовитаго русскаго опернаго композитора.

Стиль названныхъ оперъ отличается крайнею неустойчивостью. Въ виду сложности этихъ измѣненій въ оперномъ стилѣ Римскаго-Корсакова, я причислилъ, въ первомъ изданіи этого сочиненія, „Псковитянку“ къ декламаціонной оперѣ четвертаго [1]) періода (1872—1893 г.), двѣ послѣдующія оперы Корсакова „Майская ночь“ (1880 г.) и „Снѣгурочка“ (1882 г.) разсматривалъ въ ряду мелодическихъ оперъ того же періода, и видѣлъ въ нихъ какъ бы протокъ, соединяющій оба теченія русской оперы названнаго періода. Остальныя оперы Корсакова я относилъ къ послѣднему періоду „исторіи русской оперы“ и группировалъ ихъ такъ: „Моцартъ и Сальери“ и „Боярыня Вѣра Шелога“—оперы декламаціоннаго направленія, оперы же „Млада“ (1892 г.), „Ночь передъ Рождествомъ“ (1894 г.), „Царская невѣста“ (1899) и „Сказка о царѣ Салтанѣ“ (1900) я установилъ въ разрядъ мелодическихъ оперъ, а оперѣ „Садко“ (1897) отвелъ особое мѣсто въ послѣднемъ церіодѣ, какъ новѣйшей попыткѣ синтеза двухъ исконныхъ оперныхъ теченій. Объ операхъ „Сервилія“ и „Кащей“ въ 1-мъ изданіи моего сочиненія, доведеннаго по 1900 г., вовсе не упоминалось. Мои воззрѣнія на оперное творчество Римскаго-Корсакова съ тѣхъ поръ не измѣнились [2]). Для болѣе наглядной характеристики этого творчества, я, однако, разсматриваю на этотъ разъ оперы Римскаго-Корсакова въ хронологическомъ порядкѣ ихъ первыхъ постановокъ и, ставя Римскаго-Корсакова во главѣ цѣлаго опернаго періода, цѣню въ немъ преимущественно синтетическія стремленія, роднящія его съ Сѣровымъ на Востокѣ и величайшимъ представителемъ синтетическаго опернаго направленія на Западѣ—Рихардомъ Вагнеромъ. Поясняю, что, по моему, типъ „синтетической“ оперы ближе къ типу оперы декламаціонной или музыкальной драмы, чѣмъ къ типу мелодической оперы.

Какъ бы то ни было, фактъ изумительныхъ колебаній въ манерѣ опернаго письма Римскаго-Корсакова не подлежитъ никакому сомнѣнію и этотъ фактъ слѣдуетъ непремѣнно констатировать, приступая къ обзору самыхъ оперъ въ ихъ хронологическомъ порядкѣ. Слѣдуетъ остановиться и на томъ біографическомъ объясненіи этихъ колебаній, которое далъ Чайковскій. „Новая оперная школа“ („могучая кучка“, кружокъ Балакирева)—источникъ внутреннихъ революцій въ оперномъ творчествѣ Римскаго-Корсакова.

Вотъ что писалъ по этому поводу П. И. Чайковскій („Жизнь“, II, 74 и 72), 24 декабря 1877 г.:

---

1) По счету 1-го изданія: третьяго.

2) Кромѣ воззрѣнія на „Царя Салтана“, котораго я, въ этомъ изданіи, ставлю рядомъ съ „Садкомъ“ въ разрядъ „синтетической“ оперы; „синтетическая“ опера есть, въ сущности, усовершенствованный типъ декламаціонной оперы.

„Балакиревъ погубилъ молодые годы Корсакова, внушивъ ему, что учиться не надо[1]). Вообще, онъ—изобрѣтатель теоріи этого страннаго кружка, соединяющаго въ себѣ столько нетронутыхъ, не туда направленныхъ или преждевременно разрушившихся, силъ.... Всѣ петербургскіе композиторы (этого кружка)—народъ очень талантливый, но всѣ они до мозга костей заражены самымъ ужаснымъ самомнѣніемъ и чисто-дилеттантскою увѣренностью въ своемъ превосходствѣ надъ всѣмъ остальнымъ музыкальнымъ міромъ. Исключеніе изъ нихъ, въ послѣднее время, составляетъ Римскій-Корсаковъ. Онъ такой-же самоучка, какъ и остальные, но въ немъ совершился крутой переворотъ. Эта натура очень серьезная, очень честная и добросовѣстная. Очень молодымъ человѣкомъ онъ попалъ въ общество лицъ, которыя, во первыхъ, увѣрили его, что онъ геній, а во вторыхъ, сказали ему, что учиться не нужно, что школа убиваетъ вдохновеніе, сушитъ творчество и т. д. Сначала онъ этому повѣрилъ. Первыя его сочиненія свидѣтельствуютъ объ очень крупномъ талантѣ, лишенномъ всякаго теоретическаго развитія. Въ кружкѣ, къ которому онъ принадлежалъ, всѣ были влюблены въ себя и другъ въ друга. Каждый изъ нихъ старался подражать той или другой вещи, вышедшей изъ кружка и признанной ими замѣчательною. Вслѣдствіе этого, весь кружокъ впалъ скоро въ однообразіе пріемовъ, въ безличность и манерность. Корсаковъ—единственный изъ нихъ, которому лѣтъ пять тому назадъ пришла въ голову мысль, что проповѣдуемыя кружкомъ идеи, въ сущности, ни на чемъ не основаны, что ихъ презрѣніе къ школѣ, къ классической музыкѣ, ненависть авторитетовъ и образцовъ есть ничто иное, какъ невѣжество. У меня хранится одно письмо его этой эпохи; оно меня глубоко тронуло и потрясло. Онъ пришелъ въ великое отчаяніе, когда увидѣлъ, что столько лѣтъ прошло безъ всякой пользы, и что онъ шелъ по тропинкѣ, которая никуда не ведетъ. Онъ спрашивалъ тогда, что ему дѣлать? Само собой, нужно было учиться. И онъ сталъ учиться — но съ такимъ рвеніемъ, что вскорѣ школьная техника сдѣлалась для него необходимой атмосферой. Въ одно лѣто онъ написалъ безчисленное множество контрапунктовъ, 64 фуги, изъ которыхъ прислалъ мнѣ 10 на просмотръ. Фуги оказались, въ своемъ родѣ, безупречными, но я тогда уже замѣтилъ, что реакція произвела въ немъ слишкомъ рѣзкій переворотъ. Отъ презрѣнія къ школѣ онъ разомъ повернулъ къ культу музыкальной техники. Вскорѣ послѣ того вышла его симфонія и квартетъ. Оба сочиненія наполнены тьмой фокусовъ,

---

1) Это тяжелое обвиненіе я оставляю на отвѣтственности П. И. Чайковскаго и не рѣшаюсь его поддерживать со своей стороны. Лично я склоненъ думать, что въ кружкѣ М. А. Балакирева, въ 1860-хъ гг., господствовалъ культъ односторонней музыкальной дисциплины (въ направленіи оперной декламаціи и симфонической „программности"), но не культъ музыкальнаго невѣжества. (В. Ч.).

но проникнуты характеромъ сухого педантизма. Очевидно, онъ выдерживаетъ теперь (1877 г.) кризисъ, и чѣмъ этотъ кризисъ кончится, трудно предсказать. Или изъ него выйдетъ большой мастеръ, или онъ погрязнетъ въ контрапунктическихъ кунштюкахъ."

Въ сферѣ опернаго творчества, изъ Римскаго-Корсакова вышелъ „большой мастеръ", не погрязшій въ контрапунктическихъ кунштюкахъ, но на всю жизнь сохранившій, по закону „реакціи", размахъ сильнаго колебанія между крайностями „кучкизма" и декламаціонной оперы и строгимъ формализмомъ мелодической оперы „классическаго" склада. Лишь въ немногихъ — и зато въ лучшихъ своихъ операхъ — Римскій-Косаковъ достигъ извѣстнаго равновѣсія между собственными своими двумя стилями и приблизился къ тому недолгому и непрочному синтезу обоихъ исконныхъ теченій опернаго творчества, который сближаетъ его съ лучшими оперными композиторами всѣхъ временъ и народовъ.

А теперь—къ обзору самыхъ оперъ Римскаго-Корсакова. Изъ нихъ первая по времени „Псковитянка".

Эта опера писалась въ теченіе пяти лѣтъ (съ 1868 г.) и кончена къ концу 1872 года. Либретто — по одноименной драмѣ Мея. Первое представленіе — 1 января 1873 г. на маріинской оперной сценѣ, въ С.-Петербургѣ. Составъ: Царь Иванъ—г. Петровъ, Ольга—г-жа Платонова, Туча—г. Орловъ, Токмаковъ—г. Мельниковъ, Власьевна—г-жа Леонова, Гонецъ — г. Соболевъ. Капельмейстеръ — г. Направникъ. На сценѣ эта опера продержалась всего два года, что объясняется, съ одной стороны, цензурными условіями 1870-хъ гг. (псковское „вѣче" было признано нѣсколько неудобнымъ для императорской сцены), а съ другой—нападками критики, обвинявшей композитора въ чрезмѣрномъ „новаторствѣ". Гармоническія рѣзкости и угловатости формы были сильно смягчены Корсаковымъ, при переработкѣ оперы въ 1894 г., и въ переработанномъ видѣ „Псковитянка" черезъ 20 лѣтъ снова увидѣла свѣтъ театральной рампы: 6 апрѣля 1895 г. состоялось возобновленіе „Псковитянки" въ С.-Петербургѣ, въ панаевскомъ театрѣ, силами учрежденнаго въ 1892 г. „Общества музыкальныхъ собраній". По той же партитурѣ 1894 г. „Псковитянка" исполнялась въ Москвѣ, 10 декабря 1896 г., артистами частной „русской оперной труппы" въ театрѣ Солодовникова, съ Шаляпинымъ въ роли и партіи Ивана Грознаго. 10 октября 1901 г. „Псковитянка" шла въ Москвѣ же на сценѣ уже императорскаго большого театра. Составъ исполнителей: Ольга—г-жа Маркова, Власьевна—г-жа Синицына, царь Иванъ Грозный—г. Шаляпинъ, Михайла Туча—г. Донской, князь Токмаковъ — г. Трезвинскій. Опера шла на этотъ разъ вмѣстѣ съ прологомъ 1899 г.: „Боярыня Вѣра Шелога" (о немъ см. ниже). Новыя декораціи были написаны

г. Головинымъ и барономъ Клодтомъ. Опера имѣла въ Москвѣ большой успѣхъ; авторъ получилъ нѣсколько лавровыхъ вѣнковъ. Засимъ „Псковитянка“, опять съ прологомъ „Боярыня Вѣра Шелога“, добралась снова до с.-петербургской маріинской оперной сцены: 28 октября 1903 г. (т. е. черезъ 30 лѣтъ послѣ 1-го представленія) ее возобновили, въ бенефисъ оркестра. Оперою дирижировалъ г. Направникъ. Составъ главныхъ исполнителей: Ольга—г-жа Куза, Грозный—Ф. И. Шаляпинъ, Токмаковъ—г. Серебряковъ, Туча—г. Ершовъ (по отзыву „Русской Музыкальной Газетѣ“ 1903 г., стр. 1058: „превосходный Грозный, хорошій Токмаковъ, увлекательный Туча“).

Въ передѣлкѣ 1894 г. „Псковитянка“, чуждая какимъ-либо экстравагантностей крайняго декламаціоннаго направленія, представляетъ собою вполнѣ репертуарную оперу. „Псковитянка“ написана, въ вокальныхъ соло, въ той сухо-речитативной формѣ, какая считалась обязательною для представителей новой оперной школы. Декламація скрашивается широко разработанными, на манеръ Мусоргскаго, народными хорами, написанными на темы народныхъ пѣсенъ. Главная и лучшая сцена въ оперѣ, это вѣче. Музыка Корсакова выразительно передаетъ звуки набата въ оркестрѣ, возгласовъ и фразъ сбѣгающагося народа, споровъ и раздоровъ молодежи и стариковъ; особенно хороша унылая и грозная пѣсня Тучи, послѣдняго представителя народной вольности, упраздняемой Грознымъ: „Государи-псковичи, собирайтесь на дворы“ (радикальная молодежь въ свое время очень любила эту пѣсню).... Недурны и женскіе хоры („По малину, по смородину“ (въ 1-мъ актѣ); встрѣчаются и мелодическіе эпизоды въ сольныхъ партіяхъ (напримѣръ, дуэттино 1 акта, Тучи и Ольги), очень красивые, какъ бы предсказывающіе въ лицѣ Корсакова будущаго отщепенца декламаціонной оперы и сторонника оперы мелодической. Музыкальный націонализмъ выраженъ въ оперѣ сильно и колоритно (пѣсня Михайлы Тучи въ 1-мъ актѣ: „Раскукуйся кукушечка“, хоръ встрѣчи Грознаго во 2-мъ актѣ: „Царь нашъ Государь“ и др.). Въ оперѣ есть выразительный символизмъ (напримѣръ, оркестровая фразка, символизующая трепетъ народа—дробный аккомпаниментъ шестнадцатыми нотками, напоминающими слегка „трепетъ“ Фарлафа, въ сценѣ его съ Наиною, въ „Русланѣ“), но звукоподражанія далеко не всегда удачны: напримѣръ симфоническая картина „бури“, передъ третьимъ актомъ, навѣянная, очевидно, подобною же „грозою“ у Берліоза въ „Троянцахъ“, несмотря на всѣ „громы“ и „молніи“, настолько мало интересна, что ее пропускаютъ даже на императорскихъ сценахъ, обладающихъ всѣми сценическими и инструментальными средствами для постановки подобныхъ картинъ.... Слѣдуетъ упомянуть еще о вкладной аріи царя Ивана (№ 16-а),

изданной въ 1899 г. и написанной композиторомъ, повидимому, для Шаляпина, выдѣлившаго на первый планъ, въ сущности, не главную роль оперы. Этою аріею должна начинаться 2-я картина третьяго акта (вмѣсто короткаго речитатива въ передѣлкѣ 1894 г.). Арія посвящена воспоминаніямъ царя о прошломъ, полна намековъ на прологъ „Боярыня Вѣра Шелога"; арія красива и общую характеристику царя-воина и деспота дополняетъ изображеніемъ царя-отца, любовника и философа. Колебанія (въ концѣ аріи) между тональностями B-dur и параллельнымъ миноромъ g-moll, съ заключительною каденціею въ D-dur (доминанта отъ g-moll), звучатъ хило, разслабленно и утомленно и прекрасно символизуютъ усталость царя, внѣшнюю и внутреннюю.... При оцѣнкѣ „Псковитянки", не слѣдуетъ забывать цензурныхъ трудностей, съ которыми долженъ былъ считат . Римскій-Корсаковъ, затушевывая рѣзкость историческихъ контрастовъ послѣдней встрѣчи вѣчевого Пскова съ единовластною Москвою.

Опера Римскаго-Корсакова „Майская ночь" (по Гоголю) впервые шла на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра 9 января 1880 г. Составъ: Голова—г. Стравинскій, Ганна—г-жа Славина, Левко — г. Комиссаржевскій, Панночка—г-жа Велинская, Писарь - г. Соболевъ, Винокуръ—г. Васильевъ 2-й, Каленикъ—г. Мельниковъ. Капельмейстеръ—г. Направникъ. Опера въ репертуарѣ продержалась недолго. Она была возобновлена въ С.-Петербургѣ 28 сентября 1894 г., на сценѣ императорскаго михайловскаго театра, въ слѣдующемъ составѣ главныхъ ролей и партій: Голова—г. Карякинъ (критика отозвалась съ особенною похвалою именно о немъ), Писарь—г. Климовъ, Винокуръ—г. Угриновичъ, Ганна—г-жа Славина, Свояченица—г-жа Долина, Панночка—г-жа Рунге, Левко — г. Чупрынниковъ. Въ 1896 г. „Майская ночь" шла въ Прагѣ, на сценѣ „народнаго театра." 30 января 1898 г. исполнялась впервые въ Москвѣ, въ частной оперѣ.

Въ „Майской ночи" уклоненіе отъ принциповъ „кучки" въ сторону мелодической оперы сказывается уже въ большемъ примѣненіи, сравнительно съ „Псковитянкою", контрапунктическихъ формъ въ ансамбляхъ (плодъ новыхъ завоеваній композитора въ сферѣ полифонической фактуры). Вообще же говоря, „Майская ночь" мелодичнѣе „Псковитянки"; музыкальныя формы шире, пѣвучести и музыки больше, соотвѣтственно характеру Гоголевскаго сюжета, и какъ полагается всякой „волшебно-комической" оперѣ. Въ „Майской ночи" Корсаковъ впервые сходитъ съ почвы декламаціоннаго реализма „кучкистовъ" и пускается въ широкое море фантастики, свойственной его дарованію и благодарной для одного изъ капитальнѣйшихъ достоинствъ этого композитора: для умѣнія колоритно и оригинально инструментовать орке-

стровый аккомпанимент. Корсаков — большой мастер этого аккомпанимента и умѣет им иллюстрировать даже музыкально-комическія положенія: осторожными пиццикато струнных он изображает, как хохлы трусливо крадутся в потемках (2 картина 2 акта), и т. п. Вообще, Корсакову свойствен тот юмор типическаго романтика, который, дѣлая экскурсіи из родной ему сферы фантастики в сферу житейскаго реализма, всегда слегка посмѣивается над послѣдним. Эта способность к музыкальному комизму проявляется у Корсакова даже в мелочах; когда Винокур, во 2-м актѣ „Майской ночи", юмористически совѣтует повѣсить хлопца-шалуна „на вершинѣ дуба вмѣсто паникадила", на словѣ „паникадила" винокур дѣлает фальцетом выкрутасы, изображая вертящееся и колеблющееся паникадило, а затѣм заливается смѣхом. Из чисто-музыкальных красот оперы „Майская ночь" укажу на чрезвычайно вѣрно гармонизованный, в духѣ сѣдой старины, хор „А мы просо сѣяли", в средневѣково-церковном (миксолидійском) ладѣ, и двѣ пѣсни-серенады парубка Левка: „Солнце низенько", в 1-м актѣ (на тему малороссійской пѣсни „Ой за гаем-гаем") и „Спи, моя красавица", в 3-м актѣ; обѣ серенады полны задушевной любовной ласки и очень благодарны для исполнителя, тенора с мягким лирическим тембром.

Лучшія страницы „Майской ночи", повторяю, имѣют своим содержаніем или юмор, или фантастику.

Чехи в 1896 г. в особенности оцѣнили элемент юмора в „Майской ночи". По поводу перваго представленія оперы чешскій критик Борецкій, в „Народных листах", писал слѣдующее [1]):

„Особенно замѣчательны и удачны юмор и характеристики дѣйствующих лиц оперы. Второе дѣйствіе является цѣлым блестящим потоком превосходнаго юмора и замѣчательных характеристик. Явленія быстро слѣдуют одно за другим и каждое производит еще больше впечатлѣнія, чѣм предыдущее. В самом началѣ дѣйствія тріо Головы, Свояченицы и Винокура, выростая из превосходнаго польскаго (B-dur), является мастерским образчиком юмора; мотив гобоя, сопровождающій вступленіе альта, еще усиливает комическое впечатлѣніе. Замѣчателен своими медленно поднимающимся басами выход Каленика; фагот курьезно обрисовывает страшный разсказ Винокура о галушках и обжорливом гостѣ; непреодолимо смѣшит marziale Писаря, гдѣ вступают рога (валторны) в сопровожденіи барабана. Сильныя краски положены на явленія со Свояченицею; проворство ея языка особенно характерно

---

1) См. „Русскую Музыкальную Газету" 1896 г., стр. 1584, в статьѣ Н. Штрупа: „„Майская ночь" в Прагѣ".

воспроизведено въ короткомъ allegro второй картины этого дѣйствія. Но ни съ чѣмъ нельзя сравнить открывающее эту картину, удивительное тріо трусовъ (es-moll, въ четыре четверти), при фіоритурахъ котораго трясутся отъ ужаса косы (sic! [1]) этихъ суевѣрныхъ героевъ."

О фантастической части оперы (первой части 3-го акта „Майской ночи") Ц. Кюи (въ статьѣ „Майская ночь", въ „Артистѣ" 1894 г. № 42) пишетъ: „Здѣсь начинается волшебство, являются Панночка, русалки; начинаются ихъ пѣсни, игры. Извѣстно, какую красоту звука способенъ развить г. Римскій-Корсаковъ въ подобныхъ случаяхъ (симфоническія поэмы „Садко", „Антаръ"). Съ этою красотою мы встрѣчаемся и здѣсь. Дѣйствіе начинается, послѣ очаровательнаго оркестроваго пейзажа (рисуется весенняя южная ночь), монологомъ Левка въ томъ же чудесномъ (благодаря, главнымъ образомъ, гармоническому и оркестровому колориту) настроеніи и двумя прелестными теплыми, симпатичными пѣснями Левка съ особенно блестящими оркестровыми ритурнелями (начало ритурнели второй пѣсни, съ фортепіано и арфой въ оркестрѣ, живо напоминаетъ начало второй пѣсни Баяна въ „Русланѣ" Глинки).... Выходятъ изъ пруда русалки. Темы ихъ игръ, пѣсенъ и плясокъ свѣжи и красивы; разработаны онѣ прекрасно и проведены черезъ цѣлый рядъ плѣнительныхъ модуляцій. Вскорѣ, послѣ нѣсколькихъ репликъ Левка и Панночки, къ пѣнію русалокъ присоединяетъ свой голосъ Левко. Оркестръ, сначала скромный, дѣлается все сложнѣе и интереснѣе, нисколько не теряя своей прозрачности. И среди этой мягкой музыки, удачнымъ контрастомъ раздаются суровые, злобные, роковые звуки игры въ „ворона"...."

Комизмъ, присущій повѣсти Гоголя „Майская ночь", побуждалъ Корсакова придерживаться, мѣстами, декламаціонныхъ формъ въ его мелодической, по существу, оперѣ „Майская ночь". „Снѣгурочка", чудная „весенняя сказка" Островскаго, почти всецѣло не выходящая изъ сферы свѣтлой волшебной романтики, дала возможность Корсакову еще болѣе развить мелодическую сторону своего дарованія. „Весенняя сказка" Островскаго появилась въ 1873 г. на сценѣ съ музыкою, написанною для нѣкоторыхъ сценъ Чайковскимъ [2]); также и это обстоятельство создавало для Корсакова уже извѣстную традицію — писать въ формахъ мелодической, а не декламаціонной оперы. (Кстати, объ отношеніи Чайковскаго къ „Снѣгурочкѣ" Римскаго-Корсакова: досада Чайковскаго, о которой упоминалось въ 4-й главѣ этого сочиненія, впослѣдствіи перешла въ чувство восхищенія; 26 марта 1887 г.

1) Н. Штрупъ по поводу этихъ „косъ" замѣчаетъ: „надо полагать, что у дѣйствующихъ лицъ (на сценѣ пражскаго опернаго театра) были одѣты на голову парики съ косами! Вообще, постановка „Майской ночи" (въ Прагѣ), судя по газетнымъ отзывамъ, оставляла многаго желать."

2) См. четвертую главу этого сочиненія.

Чайковскій писалъ въ своемъ дневникѣ — см. „Жизнь", III, 164: „Читалъ „Снѣгурочку" Корсакова и удивлялся его мастерству, и даже—стыдно признаться—завидовалъ".)

„Снѣгурочка" Римскаго-Корсакова, опера четырехъ-актная, съ прологомъ, писалась въ 1880—81 гг.; впервые была представлена на сценѣ с.-петербургскаго маріинскаго театра въ январѣ 1882 г., при составѣ исполнителей: Снѣгурочка— г-жа Велинская, Лель— г-жа Бичурина, Весна—г-жа Каменская, Купава — г-жа Макарова, Берендѣй—г. Васильевъ 3-й, Мизгирь — г. Прянишниковъ, Морозъ — г. Стравинскій, Бобыль — г. Васильевъ 2-й, Бобылиха — г-жа Шредеръ и др. Композиторъ — г. Направникъ. Опера имѣла болѣе рѣшительный успѣхъ, чѣмъ „Псковитянка" и „Майская ночь", держалась въ репертуарѣ лѣтъ пять и была возобновлена на сценѣ того же с.-петербургскаго маріинскаго театра 15 декабря 1898 г.

Общая пѣвучесть „Снѣгурочки", написанной, однако, подобно „Майской ночи" въ сжатыхъ музыкальныхъ формахъ, безъ арій (съ двумя небольшими каватинами царя Берендѣя во 2-мъ и 3-мъ актахъ), опредѣляетъ несомнѣнную принадлежность этой „весенней сказки" къ типу мелодической оперы. Интересно появленіе лейтмотивовъ въ этой оперѣ, которые красною нитью проходятъ черезъ партіи Весны, Снѣгурочки, Леля; но пользованіе этими лейтмотивами нѣсколько случайное, хотя и очевидна разница между ними и простыми реминисценціями: композиторъ, напримѣръ, избѣгаетъ одновременныхъ оркестровыхъ комбинацій лейтмотивовъ (къ числу счастливыхъ исключеній принадлежитъ интересное сочетаніе, въ прологѣ, лейтмотивовъ „Весны" и „птичьяго щебета"). Въ болѣе широкихъ формахъ написанъ послѣдній, четвертый актъ Снѣгурочки", съ большими закругленными нумерами „хора цвѣтовъ" и любовнаго дуэта (Мизгиря и Снѣгурочки). Музыкальный націонализмъ безупреченъ—особенно въ хорахъ. Очень популярна пѣсня Леля въ 3-мъ актѣ: „Туча съ громомъ сговаривалась", на двухъ темахъ, изъ которыхъ одна передана голосу, а другая оркестру въ ритурнели. Со стороны пикантностей инструментовки и гармонизаціи, интересна сцена блужданія Мизгиря по лѣсу, населенному лѣсными духами, которые заманиваютъ Мизгиря въ чащу. Много юмору въ партіи царя Берендѣя, старичка, жалѣющаго о томъ, что въ его подданныхъ „возвышенной тоски любовной нѣтъ" и нѣтъ „горячности любовной"; обѣ каватины его же прелестны. Опера эффектно кончается гимномъ Солнцу-Ярилѣ: „Свѣтъ и сила, богъ Ярило, красное солнце наше, нѣтъ тебя въ мірѣ краше". Этотъ грандіозный гимнъ, написанный въ народномъ духѣ, въ нечетномъ ритмѣ (одиннадцать четвертей) и оригинально гармонизованный, прекрасно „осаживаетъ" оперу (словцо Глинки; умѣнье „оса-

дить" во время разгоряченный полетъ музыкальнаго Пегаса принадлежитъ, конечно, къ числу лучшихъ достоинствъ всякаго композитора).

„Снѣгурочка" Римскаго-Корсакова, благодаря однородности сюжета, невольно напрашивается на сравненіе съ музыкой Чайковскаго къ драмѣ Островскаго. О подражаніи можно не говорить, такъ какъ сходство между „Снѣгурочками" Корсакова и Чайковскаго можно усмотрѣть развѣ лишь въ употребленіи: въ интродукціи—пріема „щебетанія птицъ", затѣмъ—свирѣли при пѣсняхъ Леля, и народной темы хоровода „Ай во полѣ липинька". „Снѣгурочка" Римскаго-Корсакова — произведеніе вполнѣ оригинальное и мѣсто ей въ репертуарѣ русской оперы обезпечено уже тѣмъ, что музыка Корсакова иллюстрируетъ цѣликомъ весь сюжетъ Островскаго, тогда какъ музыка Чайковскаго поддерживаетъ лишь отдѣльные моменты „весенней сказки". Но зато надо отдать справедливость Чайковскому: музыкальные нумера его „Снѣгурочки" мягче, поэтичнѣе, мелодичнѣе и обаятельнѣе соответственныхъ нумеровъ оперы Корсакова (я говорю, въ частности, о пѣснѣ Леля „Земляничка-ягодка" и о всей музыкѣ въ хоромахъ царя Берендѣя—въ особенности, о діалогѣ Купавы и Берендѣя). Такимъ образомъ, оба произведенія не мѣшаютъ другъ другу; у каждой „Снѣгурочки"—своя сфера вліянія: у одной (Чайковскаго) — драматическій, у другой (Корсакова)—оперный театръ. Обѣ „Снѣгурочки" національны и прекрасно иллюстрируютъ текстъ Островскаго, но Чайковскій болѣе отзывчивъ на лирическій и нѣжный, я бы сказалъ малороссійскій, элементъ „весенней сказки", Корсаковъ—на элементъ эпическій и мужественный, великороссійскій [1]).

Волшебная опера-балетъ Римскаго-Корсакова „Млада" (текстъ по А. М. Гедеонову) имѣетъ слѣдующую исторію. Какъ уже упоминалось въ четвертой главѣ этого сочиненія, въ 1872 г. директоръ императорскихъ театровъ А. М. Гедеоновъ (сынъ глинкинскаго врага) заказалъ написать 4 акта „Млады" Бородину, Мусоргскому, Кюи и Римскому-Корсакову, каждому по 1 акту. Коллективная „Млада" была тогда же написана и, какъ можно было предсказать, оказалась твореніемъ пестрымъ и несуразымъ; на сцену она не попала, а своею частью музыки Римскій-Корсаковъ воспользовался для фантастическихъ сценъ „Майской ночи". 15 февраля 1889 г., въ годовщину смерти Бородина, кружокъ друзей покойнаго собрался для просмотра его рукописей. Между прочими отрывками нашли сцены для оперы-балета „Млада", знакомство съ которыми навело Корсакова на мысль напи-

1) Лично я полагаю, что къ духу „весенней сказки" Островскаго ближе музыка Чайковскаго и безусловно предпочитаю ее музыкѣ соотвѣтственныхъ нумеровъ оперы Корсакова. (В. Ч).

сать цѣльное самостоятельное произведеніе на сюжетъ „Млады“. Корсаковъ заново написалъ всю музыку на переработанный имъ сюжетъ и въ 1891 г. была окончена его новая опера: „Млада“, волшебная опера-балетъ въ 4 дѣйствіяхъ. Къ сожалѣнію, опера, при первой постановкѣ ея, 20 октября 1892 г. въ С.-Петербургѣ, на сценѣ императорской маріинской оперы, не была оцѣнена по достоинству и вскорѣ сошла съ репертуара.

Партіи 1-го представленія „Млады“ были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: Мстивой — Стравинскій, Войслава — Сонки, Яромиръ—Михайловъ, Лумиръ—г-жа Долина, Морена—г-жа Пильцъ, Вегласный жрецъ—г. Ефимовъ, новгородецъ—Угриновичъ, его жена—Марковская, варягъ—Титовъ, тіунъ—Климовъ 2-й, мавръ изъ Халифата—Карелинъ, торговецъ шкурами—Кондараки, торговецъ оружіемъ—Климовъ 1-й, торговка бусами и идолами — г-жа Ширяева, торговка пряжею — Глѣбова, торговка рыбою — Юносова. Роли безъ пѣнія (балерины): тѣнь княжны Млады (балерина)—г-жа Петипа 1-я, тѣнь царицы Клеопатры (балерина) — г-жа Скорсюкъ. Капельмейстеръ—г. Направникъ.

Какъ волшебная опера, „Млада“, со стороны либретто и сценарія, вполнѣ театральна и эффектна. Въ „Эвріантѣ“ Вебера, также какъ и въ „Младѣ“, видную роль играетъ мертвая невѣста, отравленная соперницею и вмѣшивающаяся въ любовныя дѣлишки живыхъ героевъ—и нынѣ никому не кажется страннымъ такой сценическій пріемъ, въ духѣ романтиковъ начала 19 вѣка. (Впрочемъ, на содержаніе „Млады“ повліялъ скорѣе балетъ Адама „Жизель“, чѣмъ опера Вебера „Эвріанта“; въ „Жизели“ также есть типъ мертвой невѣсты: „виллисы“). Національно-славянскій колоритъ „Млады“ строго-выдержанъ въ музыкѣ Корсакова; нигдѣ нѣтъ баховскаго минора- всюду миноръ „естественный“ (эолійскій средневѣково-церковный ладъ). Можно только дивиться музыкально-археологическимъ познаніямъ Корсакова: въ оперѣ есть танецъ „дыня рядовая“ (redowa), сходная по ритмамъ съ мазуркой; чехъ Лумиръ поетъ, аккомпанируя себѣ на инструментѣ „варито“ (что-то вродѣ гуслей); фигурируютъ бѣлые священные кони, посвященные богу солнца Радегасту, а богиня смерти Морена является съ граціозною свитою, состоящею изъ Червя (божество неурожаевъ), Чумы и Топелеца (божество наводненій)! Лучшія страницы оперы—обрядовое „коло“ (прототипъ современнаго хоровода) и сцена обольщенія Яромира царицею Клеопатрою. „Коло“ сопровождается мелодіею вполнѣ въ народномъ духѣ (хотя и написанною въ обыкновенномъ мажорѣ, т. е., съ точки зрѣнія средневѣково-церковныхъ звукорядовъ, въ іонійскомъ ладѣ) на характерныя слова, которыя дышатъ языческою стариною: „Огонекъ, огонекъ, ты купальскій огонекъ! Онъ косматенькій,

онъ лохматенькій, дымной шапочкой похваляется, жгучей лапочкой все кусается. А дружочекъ-дружокъ все милуется, все цѣлуется!"... Великолѣпна сцена обольщенія Яромира Клеопатрою, съ весьма выразительной въ ея однообразіи, чисто-восточной мелодіей, прекрасно инструментованной (на этотъ разъ Римскій-Корсаковъ, обладающій особымъ даромъ инструментовки, вводитъ въ оркестръ кое-какіе новые инструменты). Временами сказывается вліяніе Берліоза,—въ сценѣ Чернобога, причемъ, какъ у Берліоза въ „Осужденіи Фауста", демоны поютъ намѣренную ерунду: „Тенемосъ! Бегемотъ! Астороть! Буцъ! Чухъ-чухъ! Копоцо-копоцамъ!"— что придаетъ сценѣ комическій, но едва ли желательный и умѣстный, оттѣнокъ. Вообще, комизмъ свойственъ Корсакову и проявляется въ „Младѣ" въ сценѣ базара (2 актъ), напоминающей масляницу во „Вражьей силѣ" Сѣрова, гдѣ также передразнены музыкою зазывательные крики торговцевъ; особенно забавна у Корсакова жена новгородца, которая проситъ мужа—продать ее въ рабство варягу за жемчужное ожерелье,—причемъ даже неизвѣстно, достанется ли это ожерелье глупой бабенкѣ!

Присущій Корсакову даръ юмора нашелъ блестящее примѣненіе въ оперѣ „Ночь передъ Рождествомъ", на тотъ же Гоголевскій сюжетъ, на который Чайковскимъ была написана опера „Черевички" („Кузнецъ-Вакула"). Впервые „Ночь передъ Рождествомъ" шла 21 ноября 1895 г., на сценѣ петербургской императорской маріинской оперы, подъ управленіемъ г. Направника, въ бенефисъ О. О. Палечека. Составъ: Свѣтлѣйшій князь — г. Гончаровъ, Царица — г-жа Пильцъ, Голова—г. Майборода, Кузнецъ Вакула—г. Ершовъ, Чубъ — г. Карякинъ, Оксана — г-жа Мравина, Солоха—г-жа Каменская, Панасъ — г. Стравинскій, Дьякъ — г. Угриновичъ, Пацюкъ—г. Климовъ 1-й, Чортъ — г. Чупрынниковъ, 2 бабы — г-жи Юносова и Глѣбова). Опера имѣла порядочный успѣхъ, но сошла вскорѣ съ репертуара, и появилась въ Москвѣ, гдѣ она шла впервые на сценѣ императорскаго Большого театра 27 октября 1898 г. О первомъ представленіи оперы въ С.-Петербургѣ критикъ „Русской музыкальной газеты" (1895 г., стр. 818) писалъ: „Наиболѣе всего выдѣлялись: г-жа Мравина—прелестная Оксана, г. Стравинскій, создавшій маленькій типъ въ роли Панаса, г. Чупрынниковъ, очень хорошо справившійся со своею партіею Чорта и г. Угриновичъ—типичный Дьякъ, разжалованный (на афишѣ) въ „Осипа Никифоровича, изъ бурсаковъ". Опера была поставлена тщательно, за исключеніемъ фантастической части и картины дворца. Бѣсовская колядка, пляска вѣдьмъ и вѣдуновъ производила самое балаганное впечатлѣніе. Также слѣдовало бы болѣе внимательно отнестись къ появленію поѣзда Коляды, которое совершенно не совпадало съ написанной

для этого музыкальной картиной. Не менѣе комично также вышло появленіе коня, вмѣсто чорта: конь вышелъ самый игрушечный, смѣшной. Сцена бала у царицы, несмотря на великолѣпную музыку, вышла блѣдной и холодной, именно благодаря небрежной постановкѣ. Декораціи новой оперы положительно не оставляютъ желать ничего лучшаго, за исключеніемъ вида освященнаго дворца, который, вмѣсто дворца, напоминалъ скорѣе, по удачному выраженію одного изъ посѣтителей, освѣщенную „фабрику". Также почему-то отсутствовалъ на декораціи и видъ крѣпости со шпицемъ (что, однако, мы видѣли и въ „Пиковой дамѣ", и въ „Евгеніи Онѣгинѣ"). Зато остальная часть декоративная—положительно художественная. Какъ великолѣпны, напримѣръ, оба зимнихъ вида Диканьки, и еще лучше—поднимающаяся перспектива вида Диканьки, освѣщенной раннимъ, нѣжнымъ солнышкомъ. Какъ это было художественно, прелестно!"

Какъ и въ „Снѣгурочкѣ", въ оперѣ „Ночь передъ Рождествомъ" Римскій-Корсаковъ конкуррируетъ съ Чайковскимъ, (какъ авторомъ „Черевичекъ"). Достоинства „Ночи" коренятся въ этнографическомъ чутьѣ Корсакова, хорошо ознакомленнаго съ древнѣйшими повѣрьями славянъ, а также въ болѣе непосредственномъ грубовато-народномъ комизмѣ. Въ этнографическую глубину повѣрій, избранныхъ Гоголемъ для его разсказа, ни Чайковскій, ни либреттистъ его Полонскій, ни самъ Гоголь не спускались. Но у Корсакова этнографія не остается мертвымъ археологическимъ балластомъ, напротивъ, она осмысливаетъ комизмъ Гоголевскаго разсказа; она обусловила созданіе двухъ превосходныхъ фантастическихъ сценъ оперы Корсакова III акта, въ воздушномъ пространствѣ. Начинается актъ оркестровымъ вступленіемъ, за которымъ слѣдуетъ балетъ „Игра и пляски звѣздъ"; нечистая сила, въ видѣ вѣдуновъ, съ казакомъ Пацюкомъ во главѣ, вѣдьмъ, во главѣ съ Солохою и т. п., старается спрятать звѣзды и устраиваетъ дикій шабашъ; проносится, верхомъ на чортѣ, Вакула, и вся нечистая сила бросается за нимъ въ погоню съ гиканьемъ и улюлюканьемъ; но поздно: вдали виднѣется столица, освѣщенная огнями. Еще красивѣе сцена возвращенія Вакулы изъ столицы, и картина въ томъ же надъ-облачномъ пространствѣ, когда на небѣ зажигается Венера (утренняя звѣзда). Коляда, въ образѣ молодой дѣвушки, въ золотомъ возкѣ, запряженномъ вороными коньками, и Овсень, въ образѣ молодого парня, верхомъ на золотомъ кабанѣ, оба въ дорогихъ шубахъ и шапкахъ, въѣзжаютъ на сцену въ сопровожденіи свѣтлыхъ духовъ. Хоръ за сценою оповѣщаетъ о томъ, что оба свѣтлыхъ духа выѣхали унимать зимнія вьюги и выручать красное солнце. По удаленіи поѣзда Овсеня и Коляды, начинается разсвѣтъ и выступаетъ изъ тумана Диканька, залитая свѣтомъ восхо-

дящаго солнца; звонятъ колокола и хоръ за сценою поетъ о рожденіи Христа.... Это сочетаніе языческихъ и христіанскихъ легендъ производитъ истинно-поэтическое впечатлѣніе—тѣмъ болѣе, что оно передано выразительною музыкою. Обогатив фантастическую фабулу оперы, Корсаковъ обогащаетъ и комическую фабулу сценою, также отсутствующею въ либретто „Черевичекъ" Чайковскаго—а именно, сценою у Пацюка, таинственной личности имѣющей связь съ нечистою силою (причемъ прыжки темы Пацюка, на огромные интервалы, изображаютъ галушки, прыгающія, по Гоголю, въ ротъ Пацюку). Кромѣ того, Чубъ у Корсакова комичнѣе, чѣмъ у Чайковскаго, будучи охарактеризованъ народною мелодіею, упорное повтореніе которой соотвѣтствуетъ хохлацкому упрямству, какъ основной чертѣ характера Чуба (дуэттино перваго акта, Чуба и Панаса); дьякъ также колоритнѣе, чѣмъ у Чайковскаго и „распѣваетъ борзымъ гласомъ, разводя ѳиты" (подлинныя отмѣтки Корсакова на партитурѣ) духовные канты, приправляемые безцеремонными жестами, на словахъ: „А что это у васъ, великолѣпная Солоха?"... Тѣмъ не менѣе, предпочесть „Ночь передъ Рождествомъ" Корсакова „Черевичкамъ" Чайковскаго невозможно: главные характеры, Вакулы и Оксаны, обрисованы Чайковскимъ мелодіями, передающими въ совершенствѣ поэзію гоголевскаго лиризма, а сцена „колядованій" и гоголевская поэзія рождественской ночи у Чайковскаго музыкальнѣе и красивѣе, чѣмъ, написанная Корсаковымъ въ болѣе сжатыхъ формахъ, аналогичная сцена, хотя у Корсакова „малорусско-этнографической" національности въ этой сценѣ, какъ и въ другихъ, болѣе, чѣмъ въ оперѣ Чайковскаго.... Какъ „вагнеристъ", Корсаковъ послѣдовательнѣе Чайковскаго; у Чайковскаго въ „Черевичкахъ" вагнеристъ сказывается лишь въ стремленіи развить оркестровую часть партитуры въ ущербъ вокальной; въ „Ночи передъ Рождествомъ" Корсакова появляются несомнѣнные à la Вагнеръ „лейтмотивы" (темы чорта, Солохи, Вакулы и др.), которые невозможно смѣшать съ простыми „реминисценціями" (въ чемъ и состоитъ отличіе стиля „Ночи передъ Рождествомъ" отъ стиля „Снѣгурочки" Корсакова: замѣчается новая эволюція въ тематическомъ творчествѣ композитора). Своими „лейтмотивами" въ оперѣ „Ночь передъ Рождествомъ" Корсакова пользуется умно и во время, хотя и безъ того совершенства въ сложномъ контрапунктѣ, которое придаетъ такой захватывающій интересъ оркестровымъ партитурамъ музыкальныхъ драмъ Рихарда Вагнера.... Въ результатѣ, сочетаніе фантастическихъ и реалистическихъ моментовъ оперы такъ удалось Корсакову, что „Ночь передъ Рождествомъ" вполнѣ оправдываетъ свое заглавіе: „быль-колядка", и подобно „Снѣгурочкѣ", отвоевываетъ себѣ свою сферу вліянія

въ русскомъ оперномъ репертуарѣ, сравнительно съ „Черевичками“ Чайковскаго [1]).

Какъ бы ни была успѣшна конкурренція „Снѣгурочки“ и „Ночи передъ Рождествомъ“ Корсакова съ „Снѣгурочкою“ и „Черевичками“ Чайковскаго, положеніе композитора, выступающаго съ операми на сюжеты, уже ранѣе представшіе публикѣ въ иной, и притомъ вполнѣ удовлетворяющей эту публику, музыкальной иллюстраціи, всегда болѣе или менѣе неблагодарно. Неудивительно, что Римскій-Корсаковъ, какъ оперный композиторъ, добился наибольшей извѣстности не „Снѣгурочкою“ и „Ночью передъ Рождествомъ“, а оперою, написанною имъ на сюжетъ, совершенно новый для русскихъ оперныхъ меломановъ: „Садкомъ“.

„Садко“ Римскаго-Корсакова, опера-былина въ 7 картинахъ, писался въ 1895—1896 гг.; музыкальный матеріалъ частію былъ заимствованъ композиторомъ изъ его симфонической поэмы (оркестровой фантазіи) „Садко“, 1867 г. Впервые опера была исполнена на сценѣ частной московской оперы, въ театрѣ Солодовникова, въ декабрѣ 1897 г. Составъ исполнителей: Садко—г. Секаръ-Рожанскій, морская царевна (Волхова)—г-жа Негринъ-Шмидтъ. Морской царь—г. Бедлевичъ, Веденецкій гость—г. Петровъ, Индѣйскій гость—г. Карклинъ, Варяжскій гость—г. Алексановъ, Дуда—г. Бреви, Сопѣль—г. Кассиловъ, Любава Буслаевна—г-жа Ростовцева и др. Капельмейстеръ—г. Эспозито. Вотъ что писалъ объ этомъ первомъ исполненіи „Садка“ Ив. Липаевъ (см. „Русскую Музыкальную Газету“ 1898 г., стр. 76, въ статьѣ: „Садко; опера-былина Н. Римскаго-Корсакова на московской сценѣ“): „Садка пѣлъ Секаръ-Рожанскій, теноръ котораго, свѣжій, молодой, превосходно подходитъ къ этой партіи. Много таланта вложила въ пѣніе и г-жа Ростовцева, эта молодая, но уже съ хорошимъ будущимъ пѣвица; Любава Буслаевна вполнѣ для нея. Морской царь г. Бедлевичъ во многомъ не удовлетворяетъ именно своей дикціей, хотя голосъ его, что называется, на мѣстѣ. Сопрано г-жи Негринъ-Шмидтъ, удовлетворяющее здѣсь колоратурой, слишкомъ малосильно. Остальные пѣвицы и пѣвцы довольно сносно поддерживали ансамбль, и только сносно. Я думаю, оперу можно было бы, со стороны движенія народныхъ массъ и драматическихъ ситуацій артистовъ, выполнить куда лучше! Хоръ, напримѣръ, не только ужъ топорно, аляповато, а мѣстами пѣлъ и детонируя, жилъ вяло, слишкомъ условно и размѣренно. Оркестръ выполнилъ свою сложную задачу добросовѣстно. Г-ну Эспозито можно посовѣтовать поглубже вдуматься и въ музыку, и въ темпы,—сей дирижеръ

---

1) Я лично предпочитаю „Черевички“ Чайковскаго и нахожу въ нихъ болѣе гоголевскаго духа, чѣмъ въ оперѣ Римскаго-Корсакова,—но я не настаиваю на этомъ своемъ мнѣніи (какъ и на окончательномъ приговорѣ о „Снѣгурочкѣ“ Чайковскаго сравнительно съ „Снѣгурочкою“ Корсакова), боясь быть пристрастнымъ. (В. Ч.).

лишь способенъ больше махать, какъ мельница крыльями во время вѣтра, нежели подавать вступленія оркестрантамъ и воодушевляться хоть немножко и музыкой, и происходящимъ на сценѣ. Въ декораціяхъ видна опытная, художественная рука г. Коровина; въ костюмахъ есть промахи. Въ общемъ, поставленъ „Садка" ни шатко, ни валко, ни на сторону, и требовалъ болѣе внимательнаго къ себѣ отношенія дирекціи частной оперы театра Солодовникова. Вѣдь это было первое представленіе „Садка" въ Россіи!... Прибывшій ко второму представленію авторъ былъ тепло, радушно привѣтствованъ москвичами." Московская частная опера завезла „Садка" въ Петербургъ, гдѣ и поставила его впервые 17 декабря 1898 г. Составъ главныхъ исполнителей былъ: Царевна Волхова—г-жа Забѣлла, Садко—г. Секаръ-Рожанскій, Любовь Буслаевна—г-жа Селюкъ, Нѣжата—г-жа Страхова, варягъ—г. Мутинъ, Венеціанецъ—г. Петровъ, Индусъ—г. Карклинъ, Старчище—г. Соколовъ. Засимъ „Садко" добрался и до сцены императорской с.-петербургской оперы. Дирекція отнеслась съ большимъ вниманіемъ къ бытовой сторонѣ постановки. Въ 1900 г. извѣстный художникъ Ап. Мих. Васнецовъ [1]) получилъ командировку въ Новгородъ и на сѣверъ Россіи, въ цѣляхъ изученія пейзажа и архитектурной стороны—для декорацій новой оперы. О семи эскизахъ Васнецова для декорацій „Садка" „Русская музыкальная газета" (1900 г., стр. 965) сообщаетъ слѣдующее: „Первая (декорація въ эскизѣ)—гридня, внутренность бревенчатой изукрашенной новгородской общественной избы; мотивы украшеній взяты изъ одной старинной церкви архангельской губерніи. Вторая—дубрава у Ильменя, на берегахъ котораго въ старину росли дубы, пни которыхъ еще находятъ теперь при археологическихъ раскопкахъ. Третій эскизъ представляетъ свѣтлицу Садка. Далѣе слѣдуетъ пристань въ Новгородѣ, у церкви Вознесенія, подъ земляной городской стѣной, увѣнчанной тыномъ; вдали видна каменная стѣна дѣтинца. Садко въ морѣ, на своемъ „Соколѣ"; ночной морской пейзажъ при лунномъ освѣщеніи. „Соколъ" возсозданъ по старымъ рисункамъ русскихъ судовъ (оригиналы у Герберштейна) и кораблей викинговъ. Оригиналенъ подводный дворецъ Морского Царя, состоящій изъ движущихся водяныхъ струй, водоворотовъ и волнъ. Послѣдняя картина—снова Ильмень, деревянная часть Новгорода, а вдали—знаменитый Спасъ Нередицкій, теперь сѣдая древность,—тогда, при Садкѣ, новая краса „отца городовъ русскихъ". Эскизы декорацій были исполнены даровитымъ художникомъ съ яркой фантазіей, будучи вмѣстѣ съ тѣмъ вѣрны русской природѣ

1) Пейзажиста Аполлинарія Михайловича Васнецова не надо смѣшивать съ братомъ его Викторомъ Михайловичемъ Васнецовымъ, прославившимся церковною живописью въ кіевскомъ Владимірскомъ соборѣ.

и согласны съ археологіей и исторіей.“ Представленіе оперы на императорской с.-петербургской маріинской сценѣ состоялось 26 января 1901 г., въ бенефисъ оркестра, подъ управленіемъ г. Направника (Садко — г. Давыдовъ, Волхова — г-жа Больска); автора неоднократно вызывали послѣ каждаго акта (7 картинъ „Садко“ были раздѣлены на 5 актовъ), причемъ послѣ 1-го было поднесено ему нѣсколько вѣнковъ (изъ нихъ 2 серебряныхъ). Съ тѣхъ поръ „Садко“ сталъ репертуарною оперою и мало по малу двинулся и въ провинцію.

Въ отношеніи соотвѣтствія музыки и текста, самъ композиторъ придаетъ этой оперѣ особое значеніе, излагая свое profession de foi о связи музыки и текста въ оперѣ въ слѣдующихъ выраженіяхъ: „Оперное либретто должно быть разсматриваемо, какъ въ сценическомъ отношеніи, такъ и въ отношеніи стиха, не иначе, какъ въ связи съ музыкою. Оторванное отъ музыки, оно есть только вспомогательное средство для ознакомленія съ содержаніемъ и подробностями оперы, а отнюдь не самостоятельное литературное произведеніе“. Эти строки напоминаютъ предисловіе къ оперѣ Сѣрова „Рогнѣда“, въ которомъ тотъ также распространялся о единствѣ слова и звука въ оперѣ.... Спрашивается: какими же средствами думалъ достигнуть Корсаковъ примиренія между поэзіею и музыкою? — Отвѣтъ кратокъ: усиленіемъ мелодичности въ сжатыхъ формахъ „Ночи передъ Рождествомъ“ и лейтмотивнаго тематизма въ оркестровомъ аккомпаниментѣ. Получилось нѣчто, дѣйствительно, новое: болѣе мелодическое, сравнительно съ „Ночью передъ Рождествомъ“, а вмѣстѣ и нѣчто болѣе новаторское,—словомъ, имѣется на лицо попытка примирить тенденціи декламаціонной и мелодической оперы, изобличающая серьезныя намѣренія шествовать по стопамъ Глюка, Моцарта, Мейербера, Вагнера и прочихъ великихъ мастеровъ, хлопотавшихъ о примиреніи словъ и звука въ оперѣ на незыблемо-вѣчныхъ началахъ.... Насколько непрочны эти начала примиренія, явствуетъ изъ того обстоятельства, что самъ же Римскій-Корсаковъ, послѣ „синтетическаго“ „Садка“, измѣнилъ себѣ въ строго-декламаціонной оперѣ „Моцартъ и Сальери“ и въ чисто-мелодической „Царской невѣстѣ“.... Тѣмъ не менѣе, „Садко“ остается едва ли не лучшею оперою Корсакова; именно въ этой оперѣ декламаціонная и мелодическая стороны дарованія Корсакова находятся въ недолгомъ, но прекрасномъ равновѣсіи музыкально-драматическаго синтеза.

Либретто „Садка“ составлено Корсаковымъ, подобно другимъ его либретто, съ большимъ знаніемъ славянской археологіи и славянскаго фольклора — причемъ, однако, эта ученость не обременяетъ его оперу ненужнымъ балластомъ, но лишь способствуетъ ея поэтической красотѣ. Въ результатѣ,

получилась опера, проникнутая сплошь чисто-народными миѳологическими элементами, развивающаяся въ эпохѣ полусказочной-полуисторической (въ былинѣ народной, время дѣйствія отнесено къ XI—XII вѣкамъ), вполнѣ благодарная для музыкальной иллюстраціи.—Нечего и говорить, что музыка Корсакова вполнѣ народна, и что мелодіи „Садка" построены на средневѣково-церковныхъ ладахъ (колыбельная пѣсня Морской Царевны, въ 7-й картинѣ оперы—въ дорійскомъ, прощальная арія Садко „Гой, дружина вѣрная", изъ 5-й картины—въ фригійскомъ ладѣ).... Какъ на особыя музыкальныя красоты „Садка", укажу на слѣдующіе эпизоды. „Былина о Волхвѣ Всеславьевичѣ", гусляра Нѣжаты, въ 1 картинѣ оперы, съ мелодіею вполнѣ народною, превосходно разработана въ оркестрѣ; оркестръ иллюстрируетъ слова былины флейтами и скрипками: „а и рыба вся въ глубину пошла", „полетѣла птица высоко подъ небеса"—такъ, что получается, дѣйствительно, впечатлѣніе плавныхъ движеній рыбы, смѣлаго полета птицы, и музыкальное слово пріобрѣтаетъ особую выразительность. Вторая картина—лучшая во всей оперѣ. Разобиженный новгородскими купцами, Садко плачется на берегу Ильмень-озера на свою судьбу: зачѣмъ ему жить на свѣтѣ, если „людямъ стали ужъ ненадобны его гусельки яровчаты?" Это аріозо („Ой ты, темная дубравушка") написано въ естественномъ минорѣ (e-moll = G-dur эолійскій). Налетаетъ легкій вѣтерокъ (арфа), тростники качаются и шумятъ, появляется стадо лебедей, при очаровательной имитаціи лебединаго крика духовыми инструментами. Стадо лебедей и утицъ обращается въ цвѣтникъ красныхъ дѣвушекъ, съ царевной морской Волховой во главѣ. Слѣдуетъ хоръ, нѣсколько восточнаго характера, на фонѣ котораго красиво выдѣляется жалобная колоратура таинственной царевны. Затѣмъ — раздается хороводная пѣсня Садка (въ двѣ четверти), подъ которую дочери морскаго царя водятъ круги, и прелестный любовный дуэтъ Царевны и Садка: „Свѣтятъ росою медвяною косы твои", кончающійся хороводною пѣснею дочерей морского царя (но уже въ новомъ ритмѣ: въ девять восьмыхъ). Зовъ Царя Морского изъ отдаленія и музыкальная картина разсвѣта составляютъ сказочно-поэтическое окончаніе картины.... Изъ дальнѣйшихъ нумеровъ оперы упомяну о слѣдующихъ: въ 4-й картинѣ очень эффектны три вкладныхъ пѣсни; Садко совѣтуется съ иноземными купцами, „торговыми гостями", куда ему ѣхать, послѣ того, какъ (съ помощью Морской Царевны) онъ разбогатѣлъ?—и вотъ, „Индѣйскій гость", въ характерно-восточной пѣснѣ, хвалитъ свою родину, гдѣ среди теплаго моря на яхонтѣ-камнѣ сидитъ сирена—„финиксъ", „птица съ ликомъ дѣвы"; ранѣе его „варяжскій гость" въ энергичныхъ ритмахъ, вѣющихъ отвагою и холодомъ сѣвера, разсказы-

ваетъ про прелести житья норманновъ, морскихъ разбойниковъ; а „веденецкій гость“ (венеціанецъ) поетъ баркароллу про Венецію, красиво-итальянскаго пошиба.... Въ 6-й картинѣ, у Морского Царя, Садко поетъ красивую, энергичную, величальную пѣсню „Славенъ-грозенъ царь морской“; сцена вѣнчанія Садка и Царевны „вокругъ куста“, балеты и большой финалъ (пляска Морского Царя)—все это выражено сильною, колоритною музыкою. Музыка этой картины значительно заимствована Корсаковымъ изъ его же симфонической поэмы „Садко“. Въ 7-й картинѣ очаровательно звучитъ „колыбельная пѣсня Царевны“ надъ спящимъ Садкомъ, причемъ пріемъ модуляціи на словахъ „баю-баю“ нѣсколько напоминаетъ тотъ же пріемъ Чайковскаго въ „колыбельной пѣсни“ Маріи, въ финалѣ „Мазепы“; самая же мелодія berceuse Корсакова вполнѣ оригинальна и народна.

Въ оркестровомъ аккомпаниментѣ „Садко“ лейтмотивный контрапунктъ проведенъ такъ послѣдовательно, что именно эта опера можетъ считаться первымъ произведеніемъ перваго по времени русскаго композитора-вагнеріанца (въ главѣ третьей этого сочиненія уже указывалось, почему это званіе не можетъ принадлежать Сѣрову, этому критику-вагнеріанцу, который не могъ стать вагнеріанцемъ-композиторомъ уже вслѣдствіе слабости своей композиторской вообще, а контрапунктической въ частности, техники). Отсылая читателя къ прекрасной статьѣ Е. П-скаго „Тематическій анализъ оперы „Садко““ (см. „Русскую Музыкальную Газету“, 1898 г., стр. 790), привожу изъ этой статьи слѣдующія строки: „Читатель видитъ, что приведенныя (въ видѣ нотныхъ примѣровъ) темы сами по себѣ и мелки, и довольно незначительны; но, подобно тому, какъ мелкія зернышки опіума таятъ въ себѣ краски и формы и атласистый блескъ большихъ видѣній, такъ эти мелкія темы разростаются плѣнительной симфоніей, волшебнымъ ноктюрномъ, въ которомъ лучи мѣсяца и истомная, теплая влажность водяныхъ тумановъ сдѣлались звуками. Только уяснивъ себѣ существенный характеръ и сродство отдѣльныхъ мотивовъ, можно обратиться къ страницамъ клавираусцуга и, освоившись съ замѣчательной красотой техническаго вдохновенія, понять, почему современная музыка можетъ и звенѣть, и журчать, и всплескиваться золотыми струйками, почему прихотливый и пестрый рисунокъ не дробитъ передъ вами единства мысли, и какими средствами достигается это странное обаяніе надъ чувствомъ слушателя....“ Итакъ, помимо „синтетическаго“ достоинства стиля „Садка“, эта опера замѣчательна еще, какъ первая замѣчательная попытка русскаго вагнеріанства (по существу котораго я выскажусь въ „заключеніи“ этой „исторіи русской оперы“).

Точно испугавшись своей близости къ Вагнеру и вспом-

нивъ завѣты старосвѣтской „кучки", громившей вагнеріанство, Римскій-Корсаковъ вспомнилъ „Каменнаго гостя" Даргомыжскаго и, послѣ „Садка", написалъ „Моцарта и Сальери".

25 ноября 1898 г., состоялось первое представленіе одноактной оперы Римскаго-Корсакова „Моцартъ и Сальери" (по Пушкину), посвященной композиторомъ А. С. Даргомыжскому, въ Москвѣ, на сценѣ частной оперы, въ театрѣ Солодовникова. Для Сальери (басъ) нашелся превосходный исполнитель—г. Шаляпинъ; роль и партію Моцарта исполнилъ теноръ г. Шкаферъ; (капельмейстеръ—г. Эспозито). Тѣ же исполнители явились и передъ петербуржцами, впервые услышавшими эту оперу 10 марта 1899 г., въ исполненіи названной частной оперы, заѣхавшей въ Петербургъ.

Какъ авторъ „Моцарта и Сальери", Римскій-Корсаковъ подчиняетъ себя системобѣсію Даргомыжскаго, какъ автора „Каменнаго гостя", и безъ малѣйшей перемѣны текста, безъ повторенія отдѣльныхъ словъ, съ минимальными оркестровыми риторнелями между періодами рѣчи (безъ сложной тематической разработки въ оркестровомъ аккомпаниментѣ) иллюстрируетъ пушкинскій текстъ. Когда-то это называлось, на языкѣ почитателей „Каменнаго гостя", „мелодическимъ речитативомъ"; по моему, это речитативъ „свободный" и скорѣе всего анти-мелодическій. Если оперная музыка, по идеѣ, есть идеализація интонацій разговорной рѣчи, то подобная музыка можетъ быть названа идеализаціей книжной рѣчи; это—интонаціи хорошаго ученика, вѣрно соблюдающаго запятыя, читающаго во время класса сцены Пушкина съ разстановкой, но безъ чувства, даже безъ особаго толка,—а не идеализація тѣхъ интонацій, какихъ ждетъ слушатель отъ Моцарта и Сальери на сценѣ. Р.-Корсаковъ впалъ въ ту же ошибку, что и Даргомыжскій въ „Каменномъ гостѣ": сталъ писать въ декламаціонномъ стилѣ на оперный сюжетъ, по содержанію своему требующій обработки въ стилѣ мелодическомъ. И Моцартъ, и Сальери—музыканты, съ опредѣленною музыкальною индивидуальностью въ ихъ произведеніяхъ; тутъ бы, кажется, и заставить ихъ соперничать въ мелодіяхъ на темы изъ ихъ композицій. Но Римскій-Корсаковъ, во имя Даргомыжскаго, убиваетъ въ себѣ, на этотъ разъ, мелодиста. Речитативы его героевъ разнообразятся лишь маленькими звукоподражаніями въ аккомпаниментѣ: Сальери упоминаетъ слова: „какъ простая гамма",—и въ аккомпаниментѣ гамма; Сальери говоритъ объ органѣ—и въ оркестрѣ аккомпаниментъ идетъ на „органныхъ пунктахъ". Удачнѣе всего подражаніе моцартовскому стилю въ игрѣ Моцарта на фортепіано („Allegretto semplice" и „Grave").... Скудный, чисто-гармоническій, одноголосный (гомофоническій) оркестровый аккомпаниментъ оперы „Мо-

царта и Сальери“ кажется настолько убогимъ и жалкимъ послѣ превосходной тематической и полифонической работы въ фактурѣ „Садка“, что самое появленіе этой композиціи можетъ быть объяснено лишь какими-либо случайностями, чисто-внѣшними обстоятельствами, а не причинами внутренними и необходимостью высшаго порядка; всего вѣроятнѣе, что „кучка“, хотя и давно распавшаяся, слишкомъ ужъ громко возопила о своемъ „блудномъ сынѣ“, окончательно отбившемся, въ своемъ „Садкѣ“, отъ дилеттантской рутины музыкальныхъ шестидесятниковъ;—Римскій-Корсаковъ и написалъ рутиннаго, во вкусѣ „кучкизма“, „Моцарта и Сальери“.

Музыка „Моцарта и Сальери“ возбудила въ Римскомъ-Корсаковѣ воспоминанія о добромъ старомъ времени, когда онъ былъ еще „кучкистомъ“ и писалъ „Псковитянку“. Обративъ вниманіе на свою оперу, композиторъ нашелъ, что содержаніе ея неясно, а именно недостаточно открытъ секретъ происхожденія „псковитянки“ Ольги отъ Грознаго (опасеніе, въ сущности, излишнее: зритель все равно догадывается о тайнѣ, вызвавшей милость царя къ псковичамъ) — и въ 1898 г. написалъ одноактный музыкально-драматическій „прологъ“ къ „Псковитянкѣ“ подъ особымъ заголовкомъ: „Боярыня Вѣра Шелога“. 15 декабря 1898 г. состоялось первое представленіе „пролога“ на сценѣ московской частной оперы; составъ: боярыня Вѣра Шелога—г-жа Гладкая, Надежда — г-жа Стефановичъ, Власьевна—г-жа Страхова и Иванъ Шелога—г. Бедлевичъ [1]). 17 марта 1899 г. частная московская опера исполнила впервые эту оперу-прологъ въ С.-Петербургѣ. 10 октября 1901 г. „Псковитянка“, вмѣстѣ съ названнымъ прологомъ, исполнена была впервые на сценѣ московскаго императорскаго Большого театра. Въ 1903 г. послѣдовало такое же исполненіе и на сценѣ императорской с.-петербургской Маріинской оперы.

Музыка пролога „Боярыня Вѣры Шелога“ выдержана въ декламаціонномъ стилѣ „Псковитянки“; единственный закругленный музыкальный нумеръ — „Колыбельная“, очень мелодичная. Изъ длиннаго разсказа Вѣры о ея роковой встрѣчѣ съ Грознымъ особенно хорошъ эпизодъ на слова: „туда дорога лѣсомъ, а лѣсъ густой“, своимъ аккопаниментомъ: рядъ ложныхъ гармоническихъ послѣдованій прекрасно символизуетъ жуткій страхъ передъ лѣсомъ, колеблющій душу Вѣры, а отрывисто повторяемыя въ басу ноты „педалей“ даютъ впечатлѣніе чего то важнаго и серьезнаго (въ данномъ случаѣ—дремучаго лѣса)—и какъ прелестно, послѣ этого lento въ fis-moll, звучитъ бойкое и прозрачное allegro non troppo въ D-dur: идиллія про кукушку! Еще болѣе эффектенъ разсказъ про самое „свиданіе“ (со словъ: „Просну-

1) Можетъ быть, я ошибаюсь въ датѣ, и это представленіе „Боярыни Вѣры Шелоги“ не было 1-мъ. Н. А. Римскій-Корсаковъ, въ своемъ письмѣ ко мнѣ, не указывая даты, называетъ слѣдующій составъ 1-го представленія: Вѣра--г-жа Цвѣткова, Власьевна—г-жа Страхова, капельмейстеръ—г. Эспозито. (В. Ч.).

лася я ночью"), въ 6/4, сначала въ плавныхъ ритмахъ какой-то страстной баркароллы, переходящихъ засимъ въ усиленное движеніе восьмушекъ и одновязныхъ тріолей (на словахъ: „роса дымится и укропомъ пахнетъ, а подъ окномъ въ травѣ поетъ кузнечикъ"), и все это въ идиллическомъ F-dur; жгучею страстью дышетъ заключеніе этого эпизода, въ энергичномъ E-dur, съ великолѣпною мелодіею въ аккомпаниментѣ и отрывистыми речитативами въ голосѣ („я шатнулась и о косякъ ударилась плечомъ" и т. д.). При такихъ очаровательныхъ деталяхъ, разсказъ Вѣры не можетъ казаться длиннымъ при сценическомъ его исполненіи. Въ музыкальныхъ изліяніяхъ страстной Вѣры Шелоги есть нѣчто примитивное, стихійное, вполнѣ подъ стать выразительнымъ стихамъ Мея:

„Щемитъ мнѣ сердце—сладко таково.
По тѣлу дрожь—какъ искры присѣкаетъ:
Коса трещитъ, вертится изголовье:
Въ глазахъ круги огневыя пошли...."

Электрическія искорки, которыми трещитъ коса влюбленной Вѣры, потрескиваютъ и „присѣкаютъ" также и въ музыкѣ талантливаго композитора.

Если „Моцартъ и Сальери" Корсакова посвященъ Даргомыжскому, то слѣдующая за „Боярынею Вѣрою Шелогою" опера „Царская невѣста" могла бы быть посвящена Глинкѣ: настолько несомнѣнна, на этотъ разъ, тенденція композитора — вернуться отъ отрывистыхъ декламаціонныхъ формъ „Каменнаго гостя" къ мелодическимъ, широкимъ формамъ „Жизни за царя" и „Руслана". Полифонность и тематизмъ аккомпанимента, плавность и гибкость кантилены и стремленіе къ мелодической содержательности речитативовъ — вотъ рѣзкое отличіе стиля „Царской невѣсты" отъ стиля „Моцарта и Сальери" и „Боярыни Вѣры Шелоги"; при этомъ замѣтенъ и уклонъ отъ синтетическихъ принциповъ „Садко": „Царская невѣста", по фактурѣ, проще и популярнѣе „Садка"; это опера—чисто-мелодическаго склада и типа.... (Какія колебанія въ самыхъ основахъ оперно-техническаго мастерства!)

Первое представленіе „Царской невѣсты" имѣло мѣсто въ Москвѣ, на сценѣ частной оперы, 20 октября 1899 г., подъ управленіемъ М. М. Ипполитова-Иванова. Для этой оперы были написаны новыя декораціи по эскизамъ художника Врубеля. Партіи въ оперѣ были распредѣлены такъ: Мареа—г-жа Забѣлла, Любуша—г-жа Ростовцева, Сабурова—г-жа Гладкая, Лыковъ—г. Секаръ-Рожанскій, Собакинъ—г. Мутинъ, Грязновъ—г. Шевелевъ, Скуратовъ—г. Тарасовъ, Бомелій—г. Шкаферъ, Домна—г-жа Гладкая и др. Ив. Липаевъ писалъ объ этомъ первомъ исполненіи („Русская Музыкальная Газета", 1899 г., стр. 1106, въ статьѣ: „„Царская

невѣста“; новая опера Н. Римскаго-Корсакова“): „Г-жа Забѣлла оказалась прекрасной Мареой, полной кроткихъ движеній, голубинаго смиренія, а въ ея голосѣ, тепломъ, выразительномъ, не стѣсняющемся высотой партіи, все плѣняло музыкальностью и красотой. Предъ вами артистка, всесторонне изучившая свою роль, понявшая и усвоившая ее. Забѣлла безподобна въ сценахъ съ Дуняшей, съ Лыковымъ, гдѣ все у нея — любовь и надежда на розовое будущее, и еще болѣе хороша въ послѣднемъ актѣ, когда уже зелье отравило бѣдняжку, а вѣсть о казни Лыкова сводитъ ее съ ума. И вообще, Мареа въ лицѣ г-жи Забѣллы нашла рѣдкую артистку.... Хоръ былъ неузнаваемъ: хорошо, чисто, увѣренно интонировалъ и много придавалъ жизни всѣмъ сценамъ съ его участіемъ. Оркестръ превосходно велъ свой аккомпаниментъ.... Нѣсколько разъ вызванный публикою, дирижеръ г. Ипполитовъ-Ивановъ придалъ всей оперѣ оттѣнокъ художественной простоты, ясности, строгой послѣдовательности.... Костюмы отличались свѣжестью матеріала и вѣрностью покроя; декораціи, написанныя по эскизамъ Врубеля, поражали правдивостью общаго тона, особенно во 2-мъ актѣ. Послѣ перваго дѣйствія, при оглушительныхъ рукоплесканіахъ всѣхъ присутствовавшихъ, былъ вызванъ Н. Римскій-Корсаковъ....“ 20 декабря 1899 г. „Царская невѣста“ шла впервые въ Харьковѣ, въ исполненіи оперной труппы А. Церетели, которая завезла эту оперу въ Петербургъ и впервые познакомила съ нею петербуржцевъ 2 марта 1900 г. 30 октября 1901 г. „Царская невѣста“ шла впервые на сценѣ императорской с.-петербургской маріинской оперы (Мареа — г-жа Больска); 6 іюня 1903 г. шла впервые въ С.-Петербургѣ, въ „Народномъ домѣ“ и пошла по провинціи (въ 1903 г. исполнялась въ г. Ригѣ). Словомъ, опера оказалась репертуарной и популярной—быть можетъ, самой популярной изъ оперъ Римскаго-Корсакова.

Опера Корсакова „Царская невѣста“ написана на сюжетъ драмы Л. Мея (драматурга, излюбленнаго Корсаковымъ: „Псковитянка“ и музыкально-драматическій прологъ къ ней „Боярыня Вѣра Шелога“ также написаны Корсаковымъ на тексты по драмамъ Л. Мея). Выборъ либретто на этотъ разъ не былъ особенно удаченъ. Для полнаго успѣха любой оперы, необходимо либретто съ сильнымъ драматическимъ, и притомъ внутреннимъ, психологическимъ, движеніемъ. Либретто „Царской невѣсты“ этому условію не удовлетворяетъ, хотя въ фабулѣ драмы есть задатки драматическаго внутренняго движенія. Драматическимъ типомъ могла бы стать Мареа, которая любитъ боярина Лыкова и внезапно объявлена невѣстою царя Ивана Грознаго, — но извѣстіе о выборѣ невѣсты поступаетъ въ финалѣ 3-го акта, а въ 4-мъ Марфа фигурируетъ уже сумасшедшею, безумствующею отъ чисто-

внѣшней причины (зелья),—такъ что, въ результатѣ, настоящаго, „нутряного“ опернаго драматизма въ Марѳѣ-то и нѣтъ. Другая премьерша оперы, Любаша, любитъ своего Григорія Грязного безъ всякихъ усложненій и борется лишь съ внѣшними препятствіями, но не сама съ собою; такихъ оперныхъ меццо-сопрановыхъ ревнивицъ на оперной сценѣ слишкомъ много! Мужчины же въ „Царской невѣстѣ“ совсѣмъ неинтересны, съ точки зрѣнія того важнѣйшаго требованія, предъявляемаго ко всякой драмѣ, которое Рихардъ Вагнеръ формулировалъ тезисомъ, что содержаніемъ музыкальной драмы долженъ быть „внутренній человѣкъ“ (der innere Mensch).

Изъ такого либретто нельзя создать сильной и интересной въ драматическомъ отношеніи оперы, и неудивительно, что публика находитъ цѣлыя дѣйствія „Царской невѣсты“ скучными и зачастую бранитъ музыку „капельмейстерскою“ и даже „кустарною“. Драматизмъ, вообще,—не сфера дарованія Н. Римскаго-Корсакова, въ оперной личности котораго преобладаютъ лиризмъ и элементъ описательный, эпическій. Лучшія мѣста „Царской невѣсты“—лирическаго и эпическаго склада. Общій стиль оперы—мелодическій, съ очень скромною ролью оркестра, который, со стороны тематизма и интересныхъ гармоническихъ комбинацій, трактованъ Римскимъ-Корсаковымъ очень сухо, сравнительно не только съ Рихардомъ Вагнеромъ, но и Чайковскимъ; инструментовка, впрочемъ, яркая и колоритная. Народный элементъ выдержанъ превосходно и, въ этомъ отношеніи, „Царская невѣста“ безукоризненна; первый и второй акты такъ пѣвучи и въ пошибѣ мелодіи такъ много „русскости“, что слушатель радуется тому, что онъ русскій, или, точнѣе, радуется тому, что „русскость“ можетъ быть такъ привлекательна и интересна! Опера очень интересна также свободою и непринужденностью контрапункта, легкаго и прозрачнаго (примѣръ—полифоническій квартетъ 2-го акта, нравящійся большой публикѣ). Въ результатѣ, „Царская невѣста“—лирическая опера, интересная многими деталями, но лишенная истиннаго, захватывающаго драматизма.

Какъ чисто-лирическая опера, „Царская невѣста“ весьма удачна и ея мелодическій стиль очень идетъ къ лиризму либретто. Это преобладаніе мелодизма явствуетъ для слушателя съ первой же страницы партитуры: долгое время писавшій лишь краткія инструментальныя „вступленія“ къ операмъ, Корсаковъ пишетъ большую увертюру. Засимъ, въ оперѣ встрѣчаются аріи, дуэты, тріо, квартеты и широкіе массовые ансамбли, что представляется великою ересью, съ точки зрѣнія декламаціонной школы и „могучей кучки“, воспитавшей композитора „Псковитянки“ и допускавшей краткое аріозо лишь въ видѣ крайней уступки вкусамъ

„толпы“, не желающей слушать оперу изъ одного свободнаго речитатива. И, однако, нельзя сказать, чтобы Римскій-Корсаковъ сразу и круто вышелъ изъ современнаго пониманія оперныхъ задачъ: онъ по прежнему оперируетъ (гораздо, впрочемъ, осторожнѣе, чѣмъ въ „Садкѣ“) лейтмотивами. снабжая ими персонажей „Царской невѣсты“, каковы—Грязной, Марѳа, Любаша, Бомелій, Скуратовъ. Лучшія мѣста оперы, на этотъ разъ, не принадлежатъ къ сферѣ замысловатой, этнографической фантастики или грубовато-народнаго комизма; въ „Царской невѣстѣ“ всего прекраснѣе чистая, такъ сказать, лирика, рѣдко удававшаяся Корсакову (въ противуположность Чайковскому): тонко и прозрачно по выраженію аріозо Лыкова „Иное все, и люди, и земля“ (1 актъ)—мѣтко схвачена интонація проникновеннаго, задушевнаго полушепота, какимъ русскій человѣкъ временъ Ивана Грознаго передаетъ о чудесахъ, видѣнныхъ имъ въ культурной, сплошь диковинной, Европѣ; задушевна пѣсня Любаши (1 актъ), въ естественномъ минорѣ g-moll (эолійскомъ ладѣ отъ B-dur) — „Снаряжай скорѣй“, написанная совсѣмъ безъ аккомпанимента; мастерски разработана пѣсня „Слава“ (съ діатонической гармонизаціею, безъ модуляцій, которыми портитъ эту пѣсню Рубинштейнъ въ „Купцѣ Калашниковѣ“); пляска съ хоромъ „Какъ за рѣченькой яръ-хмѣль“ оставляетъ впечатлѣніе эффектнаго опернаго массоваго ансамбля. Во II актѣ „интермеццо“ на темы пѣсни Любаши (передъ появленіемъ Любаши), а въ особенности идиллическая арія Марѳы „Какъ теперь гляжу на зеленый садъ“, полная „голубиной“ кротости, очень красивы и мелодичны. Замѣчательно, что даже чисто-драматическіе эффекты на этотъ разъ достигаются Римскимъ-Корсаковымъ путемъ мелодики, а не гармонизаціи или инструментовки; такъ, хоръ опричниковъ, собравшихся на охоту за „земцами“, во второмъ актѣ, на слова „То не соколы въ поднебесьи слетались“, драматиченъ, благодаря энергичному ритму и стремительному соколиному полету ввысь самой мелодіи, лихой и вдохновенной. Въ „Царской невѣстѣ“ Р.-Корсаковъ рѣдко прибѣгаетъ и къ излюбленнымъ имъ, нервнымъ, нечетнымъ и сложнымъ показателямъ такта въ пять четвертей; если отъ этого музыкальный національзмъ „Царской невѣсты“ не выигрываетъ, то зато самая музыка становится доступнѣе для театральной массы.

Въ 1899 г. Римскій-Корсаковъ окончилъ оперу „Сказка о царѣ Салтанѣ, о сынѣ его, славномъ и могучемъ богатырѣ князѣ Гвидонѣ Салтановичѣ и о прекрасной царевнѣ Лебеди“; опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ (всего въ семи картинахъ); либретто, по Пушкину, В. И. Бѣльскаго. 4 декабря 1899 г., въ русскомъ симфоническомъ концертѣ подъ управленіемъ самого композитора, исполнены были впер-

вые, въ видѣ сюиты, три оркестровыхъ вступленія (антракты) изъ „Салтана“ на опредѣленныя программы: 1) отправленіе въ походъ Салтана; 2) „въ синемъ морѣ волны хлещутъ“; 3) три сказочныхъ дива (бѣлка, морскіе богатыри съ дядькою Черноморомъ и царевна-Лебедь). Впервые шла эта опера на сценѣ московскаго частнаго театра (т. н. московской частной оперы театра Солодовникова [1]), подъ управленіемъ М. М. Ипполитова-Иванова, 21 октября 1900 г. Составъ исполнителей: Царь Салтанъ—г. Мутинъ, Гвидонъ—г. Секаръ-Рожанскій, Милитриса—г-жа Цвѣткова, Ткачиха—г-жа Ростовцева, Повариха—г-жа Веретенникова, Царевна-Лебедь—г-жа Забѣлла, Старый дѣдъ—г. Шкаферъ, Гонецъ—г. Шевелевъ, Скоморохъ—г. Левандовскій и др. Опера шла при новыхъ декораціяхъ работы М. А. Врубеля; для сложныхъ сценическихъ постановокъ дирекціею былъ выписанъ М. В. Лентовскій. Послѣднія репетиціи шли подъ надзоромъ самого композитора; на генеральной репетиціи и первомъ представленіи москвичи съ энтузіазмомъ чествовали Н. А. Римскаго-Корсакова. Объ исполненіи 21 октября 1900 г. Ив. Липаевъ писалъ (въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ 1900 г., стр. 1069, въ статьѣ „Сказка о царѣ Салтанѣ; новая опера Н. А. Римскаго Корсакова“): „Артисты превосходно прониклись музыкой новой оперы.... Г-жа Цвѣткова артистически создаетъ образъ любящей царицы и матери.... Если бы премьеръ-теноръ (г. Секаръ-Рожанскій) не злоупотреблялъ силой своего голоса, не мялъ иногда словъ,—онъ былъ бы очаровательнымъ царевичемъ-богатыремъ.... Поетъ г-жа Забѣлла, тѣмъ болѣе такую трудную партію, какъ царевна-Лебедь, съ удивительнымъ умѣньемъ.... Выдавался срепетовкой хоръ; прекрасно аккомпанировалъ оркестръ.... Смѣлые мазки, лубочно-рѣзкіе тоны красокъ, схематичность рисунковъ, умѣнье удалять перспективу заднихъ плановъ,—всѣ эти пріемы письма г. Врубеля оказались весьма умѣстными въ его декораціяхъ.“ Въ декабрѣ 1902 г. „Сказка о царѣ Салтанѣ“ была поставлена впервые въ С.-Петербургѣ, на сценѣ частной оперы г. Гвиди, подъ управленіемъ капельмейстера г. Зеленаго (лучшимъ солистомъ оказался Салтанъ—г. Мутинъ); опера имѣла солидный успѣхъ.

Въ числѣ авторскихъ печатныхъ „примѣчаній къ постановкѣ“ на клавираусцугѣ „Салтана“ значится: „въ лирическихъ моментахъ оперы находящіеся на сценѣ, но не поющіе, артисты отнюдь не должны отвлекать слушателей отъ пѣнія излишней игрой и движеніями, такъ какъ оперное произведеніе есть, п р е ж д е   в с е г о, м у з ы к а л ь н о е произведеніе (курсивъ Римскаго-Корсакова)“. Эти характерныя для бывшаго „кучкиста“ строки (послѣ которыхъ можно, пожалуй,

1) Вслѣдствіи московской частной оперѣ пришлось перемѣнить это помѣщеніе; см. ниже.

ожидать и открытаго признанія мелодическаго типа оперы за типъ высшій сравнительно съ типомъ оперы декламаціонной или музыкальной драмы) ясно указываютъ на то, что „Салтанъ“, по стилю, ближе къ „Царской невѣстѣ“, чѣмъ къ „Псковитянкѣ“, „Моцарту и Сальери“ и „Боярынѣ Вѣрѣ Шелогѣ“. Такъ оно и есть. Необходимо, однако, немедленно оговориться, что лейтмотивнымъ тематизмомъ Римскій-Корсаковъ на этотъ разъ пользуется шире и систематичнѣе, чѣмъ въ „Царской невѣстѣ“ и что, такимъ образомъ, „Салтанъ“ принадлежитъ скорѣе къ типу оперы синтетической (какъ „Садко“), чѣмъ къ типу чисто-мелодической оперы.

Этотъ тематизмъ, однако, не достигаетъ сложности вагнеровскаго лейтмотивнаго контрапункта; Вагнеръ сплошь и рядомъ заставляетъ свои лейтмотивы звучать одновременно, то есть (словно въ т. н. стреттной двойной фугѣ) переплетаетъ концы однѣхъ темъ съ началами другихъ. Римскій-Корсаковъ избѣгаетъ этого, очевидно, стремясь къ возможной гармонической и гомофонической простотѣ оркестра; онъ ограничивается послѣдовательнымъ изложеніемъ своихъ лейтмотивовъ. Въ статьѣ своей „Тематическій очеркъ оперы Н. А. Римскаго-Корсакова „Сказка о царѣ Салтанѣ““ (напечатанной въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ 1902 г., стр. 1186) Ю. В. Курдюмовъ насчитываетъ всего 28 лейтмотивовъ въ „Салтанѣ“, изъ которыхъ только четыре представляютъ собою личную характеристику (Салтана, Милитрисы, Лебеди и Морскихъ богатырей), остальные же характеризуютъ или происшествія, или явленія природы, или чувства персонажей (лейтмотива плывущей бочки, разсвѣта, жизнерадости, чудеснаго и т. п.). Несомнѣнно при этомъ, что лейтмотивами своими (какъ это замѣтно было и въ „Садкѣ“) Римскій-Корсаковъ въ „Салтанѣ“ пользуется съ особенною охотою лишь въ сценахъ фантастическихъ, а въ сценахъ реальныхъ больше придерживается обычныхъ оперныхъ формъ, съ сильною лишь примѣсью музыкальнаго націонализма. Вагнеръ не дѣлаетъ такого чисто-техническаго различія между сценами обоихъ родовъ, и именно потому весь оперный стиль Вагнера, вообще, болѣе законченъ и объединенъ, чѣмъ стиль Римскаго-Корсакова вообще и въ „Салтанѣ“—въ частности. Въ Римскомъ-Корсаковѣ есть какоя-то раздвоенность стараго шестидесятника-реалиста, не вполнѣ освоившагося съ фантастическимъ и идеалистическимъ элементомъ своего искусства. Эту разницу между Вагнеромъ и Римскимъ-Корсаковымъ подмѣтилъ Ю. В. Курдюмовъ и, въ вышеназванной статьѣ, охарактеризовалъ ее слѣдующими словами: „Индивидуальности двухъ этихъ художниковъ слишкомъ различны. Бездонныя глубины мистицизма, въ которыхъ погружался духъ Вагнера, чужды автору „Сказки о царѣ Салтанѣ“. Послѣд-
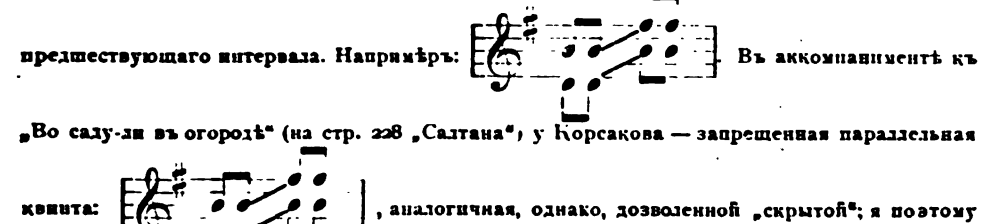
ній (Р.-Корсаковъ), витая въ отдаленнѣйшихъ дебряхъ фантастики, неизмѣнно остается, въ сущности, реалистомъ, какъ напримѣръ, Гоголь въ своихъ фантастическихъ разсказахъ. Не можетъ быть рѣчи о мистическомъ (или, точнѣе, идеалистическомъ) тамъ, гдѣ фантастическое непосредственно сопоставляется съ реальнымъ — какъ это мы видимъ въ операхъ Римскаго-Корсакова. Міръ дѣйствительности (земля) и міръ фантазіи (небо) отдѣляются, въ такомъ случаѣ, другъ отъ друга вполнѣ ясной, опредѣлительной чертой. Иное дѣло, когда все является (у Рихарда Вагнера) подъ покровомъ аллегоріи и символовъ. Тутъ уже ясная граница между фантастическимъ и реальнымъ стушевывается, „земля" и „небо" объемлютъ другъ друга, погружаясь въ таинственную темноту ночи, стушевывающей ясныя очертанія свѣтлаго дня."

Не перечисляя отдѣльныхъ музыкальныхъ красотъ „Салтана", я укажу на два оригинальныхъ эпизода оперы. Ритмически-интересна музыкальная иллюстрація словъ Гвидона (въ любовномъ дуэтѣ, въ 1-й картинѣ четвертаго акта, стр. 206 клавираусцуга, изданнаго В. В. Бесселемъ): „Днемъ свѣтъ божій затмѣваетъ, ночью землю освѣщаетъ" и т. д.; тутъ сложная ритмика: 1-й тактъ въ $\frac{2}{2}$, 2-й — въ $\frac{3}{2}$ и т. д. (нечетные такты въ $\frac{2}{2}$, четные — въ $\frac{3}{2}$), причемъ сложнымъ обозначеніемъ при ключѣ $\frac{2}{2}\frac{3}{2}$ (точнѣе было бы: $\frac{2}{2}+\frac{3}{2}=\frac{5}{2}$) композиторъ указываетъ, что мы не имѣемъ дѣло съ тактомъ въ $\frac{6}{4}$, гдѣ примѣнено дѣленіе дуолями ($\frac{3}{4}$ пополамъ) или же (что одно и тоже), съ тактомъ въ $\frac{4}{4}$, гдѣ примѣнено дѣленіе тріолями ($\frac{2}{4}$ раздѣлены на три части). Вѣнецъ мелодической красоты оперы — хоръ дѣвушекъ (тамъ же, въ 1-й картинѣ четвертаго акта, стр. клавираусцуга 220): „Что такъ рано рано солнце красно", въ A-dur, съ намѣренно простою гармонизаціею, при правильномъ, четномъ строеніи каждаго колѣна въ 8 тактовъ, но съ сложною ритмикою въ $\frac{7}{4}$ съ правильно перемѣняющимися акцентами (въ одномъ тактѣ $\frac{7}{4}=\frac{4}{4}+\frac{3}{4}$, а въ сосѣднемъ $\frac{7}{4}=\frac{3}{4}+\frac{4}{4}$). Въ этомъ хорикѣ прямо-таки глинкинская красота (причемъ примѣненъ чисто-глинкинскій пріемъ оркестровой варіаціи, при неизмѣнномъ повтореніи вокальной мелодіи).... Необходимо упомянуть и о чудесахъ инструментовки, въ „антрактахъ" оперы. Слѣдующіе моменты оперы разработаны съ чисто-симфоническою обстоятельностью: „маршъ войска Салтана" — воплощеніе игрушечной юмористики, „бушующее море",—обрисованное съ подавляющею, стихійною силою музыкальной характеристики и „чудеса" (бѣлка, морскіе богатыри, царевна Лебедь). Инструментовка этихъ нумеровъ изумительна. Замѣчательно утилизированы: контрафаготъ (при изображеніи рева морского

прибоя), ксилофонъ (щелканье орѣшковъ бѣлкою), колокольчики (блескъ утреннихъ лучей въ картинѣ разсвѣта), гобой съ англійскимъ рожкомъ (звукоподражаніе крикамъ лебедя). При этомъ слѣдуетъ упомянуть, что чрезвычайно курьезна „бѣлка", съ ея пронзительнымъ свистомъ, особенно забавнымъ на мотивы залихватской плясовой пѣсни „Во саду ли въ огородѣ" (въ четырехчертной октавѣ), причемъ самая пѣсня оригинально гармонизована полудозволенными параллельными квинтами, придающими всему эпизодику пикантную рѣзкость[1].... Очевидный „вагнеризмъ" — и при томъ прямо изъ Байрейта, гдѣ публика созывается на мѣста, послѣ антрактовъ, особыми трубными фанфарами (электрическіе звонки во всѣ концы театральнаго зданія, вообще говоря, надежнѣе!): каждый музыкальный „антрактъ" въ „Салтанѣ" у Римскаго-Корсакова начинается одною и тою же фанфарою (но въ разныхъ тональностяхъ), которую, если угодно, можно назвать „лейтмотивомъ призыва ко вниманію"!... Вообще, при очень толковомъ и сценическомъ либретто, съ массою пушкинскихъ стиховъ (маленькая отсебятина вродѣ слишкомъ поспѣшной смѣны старо-славянщины: „Милость божія намъ возсія" и т. д. слогомъ газетной передовицы: „собирать просвѣщенья плоды" и т. п. въ финалѣ 2-го акта—не въ счетъ) и при стильной, интересной музыкѣ, „Салтанъ", хотя и уступаетъ нѣсколько „Садку" въ силѣ и яркости музыкальной характеристики, но остается едва ли не удачнѣйшею (послѣ „Садка") оперою Римскаго-Корсакова.

Также и на „Салтанѣ" не окончились характерныя для Корсакова перемѣны и колебанія въ оперной манерѣ. Какъ послѣ „Садка", съ нѣкоторымъ вагнеризмомъ этой оперы въ видѣ тематическаго оркестроваго аккомпанимента, Корсаковъ вернулся къ сухому декламаціонному стилю „Моцарта и Сальери", такъ точно и послѣ „Салтана", какъ бы испугавшись упрековъ въ „вагнеризмѣ", Корсаковъ написалъ оперу въ краткихъ декламаціонно-аріозныхъ формахъ съ сухимъ à la Даргомыжскій аккомпаниментомъ, но уже съ реминисценціями, отчасти похожими на лейтмотивы. Я говорю о „Сервиліи".

---

1) Самыми строгими, по части параллелей въ голосоведеніи, теоретиками безусловно разрѣшается т. н. „скрытая" квинта, когда ея нижній голосъ былъ верхнимъ голосомъ предшествующаго интервала. Напримѣръ:  Въ аккомпанименте къ „Во саду-ли въ огородѣ" (на стр. 228 „Салтана") у Корсакова — запрещенная параллельная квинта: , аналогичная, однако, дозволенной „скрытой"; я поэтому и называю такія квинты „полудозволенными" (В. Ч.).

Эта опера шла впервые 1 октября 1902 г. на сценѣ с.-петербургской императорской маріинской оперы. Составъ исполнителей былъ слѣдующій: Сервилія—г-жа Куза, Валерій—г. Ершовъ, Эгнатій—г. Яковлевъ, Соранъ—г. Серебряковъ, Тразея — г. Морской и др. Опера была встрѣчена публикою и прессою замѣтно холоднѣе „Садка". О первомъ представленіи Ник. Ф. въ „Русской Музыкальной Газетѣ" (1902 г., стр. 954) писалъ: „„Сервилія" разучена и поставлена на сцену съ похвальной добросовѣстностью. Во главѣ я поставляю оркестръ, который, подъ управленіемъ г. Блуменфельда, вполнѣ справился съ своей отвѣтственной задачей. Изъ артистовъ необходимо отмѣтить г-жу Куза.... Еще слѣдуетъ отмѣтить балетъ, именно, пляску менадъ, во главѣ съ г-жею Петипа. Сценическая постановка во многомъ дѣлала честь г. Палечеку."

Пятиактная опера „Сервилія", на сюжетъ драмы изъ римской жизни Л. А. Мея, посвящена его памяти [1]. Выборъ сюжета, по моему, сдѣланъ столь же неудачно, какъ и въ „Царской невѣстѣ". Сервилія въ теченіе четырехъ актовъ пламенно любитъ народнаго трибуна (еще въ 4-мъ актѣ она является гадать о его судьбѣ къ колдуньѣ Локустѣ), а въ пятомъ вдругъ проникается вѣрою въ Христа и умираетъ доброю христіанкою; для борьбы языческихъ страстей и аскетическихъ инстинктовъ Сервиліи вовсе не отведено мѣста на сценѣ: борьба эта происходитъ за сценою, а зрителю преподносятся лишь итоги, — но вѣдь это все равно, что любителю конскихъ ристалищъ не показать самыхъ бѣговъ, а вывѣсить лишь списокъ лошадей, взявшихъ призы!... Неудивительно, что опера и не могла удасться, въ ея главнѣйшей характеристикѣ. Сервиліи, хотя и оказалась интересною въ нѣкоторыхъ деталяхъ, особенно окрашенныхъ мѣстнымъ колоритомъ. Такими деталями я считаю, напримѣръ, гимнъ 1-го акта: „О, Аѳина мироносица", анакреонтическую пѣсню Монтана во 2-мъ актѣ (въ A-dur миксолидійскомъ, съ оригинальною фигураціею флейты) и танецъ менадъ, въ томъ же актѣ (въ C-dur фригійскомъ, съ какою-то архаическо-однообразною, но любопытною плясовою темою). Изъ лирическихъ и драматическихъ моментовъ въ сольныхъ партіяхъ оперы я укажу на конецъ любовнаго дуэта, въ 3-мъ актѣ (adagio въ E-dur: „Я не шучу безсонными ночами") и на конецъ тирады Эгнатія, въ 4-мъ актѣ, на слова „Отецъ твой и Тразея" (въ A-dur, съ страстною хроматическою фигураціею въ аккомпанирующихъ флейтахъ и кларнетахъ). Изъ камерно-вокальныхъ ансамблей очень недуренъ квартетъ 3-го акта (въ d-moll: „Передъ тобой, верховный разумъ").

1) Вообще Мей—излюбленный Римскимъ-Корсаковымъ драматургъ. На сюжетъ драмъ Мея написаны всего 4 оперы: „Псковитянка", „Боярыня Вѣра Шелога", „Царская невѣста" и „Сервилія". Тутъ какая то глубоко-личная симпатія: Мей—драматургъ, несомнѣнно, второстепенный.

Вообще въ „Сервиліи“ есть много благодарныхъ мѣстъ, и „на знатока“ (напримѣръ, сцена заклинаній Локусты въ 4-мъ актѣ съ трезвучіями внѣ предѣловъ строя, т. н. измѣненными—удачно примѣненными, въ цѣляхъ произвести впечатлѣніе чего-то чудеснаго, небывалаго), и для большой публики (напримѣръ, граціозный женскій хорикъ третьяго акта: „Расчешися ты, руно“). Но въ общемъ, „Сервилія“, съ ея реминисценціями вмѣсто лейтмотивовъ (для Сервиліи и Тразеи), есть несомнѣнный шагъ назадъ въ сравненіи съ „Садкомъ“ и „Салтаномъ“, но шагъ впередъ сравнительно съ неудобоваримою мелодекламаціею „Моцарта и Сальери“.

Зато новый и уже рѣшительный шагъ въ сторону Вагнеровскаго лейтмотивнаго контрапункта дѣлаетъ Римскій-Корсаковъ въ оперѣ, слѣдующей по времени за „Сервиліею“—„Кащеѣ безсмертномъ“.

Объ этой „осенней сказочкѣ въ одномъ дѣйствіи (въ трехъ картинахъ, безъ перерыва музыки)“ авторъ, въ предисловіи къ клавираусцугу изданія В. Бесселя, говоритъ: „Планъ оперы „Кащей безсмертный“ данъ автору музыки Е. М. Петровскимъ. Заимствованный, въ общемъ, изъ русскаго сказочнаго эпоса, онъ представляетъ собою, въ нѣкоторыхъ чертахъ (образъ Кащеевой дочери, зачарованіе смерти Кащея въ ея слезѣ и многія подробности сценаріума), вполнѣ самостоятельную переработку мотивовъ послѣдняго. Окончательная сценическая обработка и текстъ пьесы принадлежатъ композитору.“ Эта опера шла впервые, съ хорошимъ успѣхомъ, въ Москвѣ, на сценѣ частной оперы, подъ управленіемъ М. М. Ипполитова-Иванова, 12 декабря 1902 г., при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Кащей—г. Ошустовичъ, Иванъ-Королевичъ — г. Бочаровъ, Царевна — г-жа Забѣлла, Кащеевна—г-жа Петрова, Буря-богатырь—г. Осиповъ. Опера вызвала довольно противорѣчивую оцѣнку въ музыкальной печати, единогласно указавшей, однако, на новизну пріемовъ композитора.

Эту новизну я свожу къ тремъ особенностямъ: 1) либретто, 2) тематизму и 3) гармонизаціи „Кащея“; всѣ эти особенности сводятся, однако, къ одному основному пріему: подражательному вагнеризму Римскаго-Корсакова, не исключающему, впрочемъ, и значительной доли самобытности. У Вагнера „искупленіе“ (Erlösung) играетъ такую важную роль въ либретто, что и Корсаковъ считаетъ нужнымъ устроить внутреннее „искупленіе“: Кащеевна освобождается или искупляется, силою своего страданія, отъ своей злости, и при этомъ проливаетъ слезинку, въ которой Кащей, силою чаръ, спряталъ (зачаровалъ) свою смерть. Вотъ та особенность, которая придаетъ сказочному либретто модный интересъ вагнеризма. Однако, Корсаковъ слишкомъ русскій человѣкъ, чтобы ограничить сюжетъ своей оперы сферою

„внутренняго человѣка", по Вагнеру; кромѣ искупленія „внутренняго" человѣка, онъ даетъ и сцену искупленія „внѣшняго" человѣка: съ помощью Бури-богатыря, Иванъ-Царевичъ освобождаетъ изъ подъ власти злого Кащея Царевну и опера кончается паденіемъ китайской стѣны, ограждающей царство Кащея отъ божьяго свѣта. Конечно, такой символизмъ можетъ быть понимаемъ самымъ широкимъ образомъ и театральной массѣ особенно доступенъ; кого-то освобождаютъ изъ-подъ чьей-то власти,—всякая публика готова усмотрѣть въ этомъ соціальную тенденцію, которую толкуетъ по своему вкусу,—и апплодируетъ съ особеннымъ удовольствіемъ.... Что касается тематизма, то лейтмотивы, на этотъ разъ, у Римскаго-Корсакова самые настоящіе, вагнеровскіе, и примѣняются систематически, а не въ качествѣ случайныхъ реминисценцій. На этотъ разъ, лейтмотивы въ оркестрѣ почти не оставляютъ дѣйствующихъ лицъ, въ теченіе всего ихъ пребыванія на сценѣ или упоминанія о нихъ; лейтмотивами снабжены всѣ персонажи: Кащей, Буря-богатырь, Иванъ-Царевичъ (очень красивый лейтмотивъ, вродѣ отрывка марша), Кащеевна (послѣдованіе большихъ терцій—это прямо напоминаетъ лейтмотивъ „перстня" въ „Нибелунговомъ перстнѣ" Вагнера). Опера, однако, не лишена и закругленныхъ нумеровъ, пожалуй даже лучшихъ въ оперѣ, каковы: хоръ духовъ мятели, въ концѣ первой картины (что-то вродѣ трепака, но очень суроваго и дикаго); два любовныхъ дуэта Ивана-Королевича во 2-й картинѣ, съ Кащеевною, и въ 3-й, съ Царевною; оригинальная, мрачная по музыкѣ „колыбельная пѣсня" Царевны, желающей Кащею смерти вмѣсто сна, въ началѣ 3-го акта. Очень пріятно, что подражаніе Вагнеру осталось въ границахъ (тѣмъ болѣе, что самъ Вагнеръ, въ своихъ операхъ, утомивъ слушателя лейтмотивнымъ контрапунктомъ, награждаетъ его, по временамъ, законченными музыкальными нумерами); въ особенности слѣдуетъ одобрить то, что Римскій-Корсаковъ, хотя иногда и воспроизводящій грубый, тевтонскій складъ ритмики и мелодики Вагнера (сравнить, напримѣръ, сцену, когда Кащеевна точитъ ножъ, во 2-мъ актѣ „Кащея", съ сценою ковки меча въ вагнеровскомъ „Зигфридѣ"), не утратилъ своего музыкальнаго націонализма (въ названномъ трепакѣ мятели и во всей партіи Царевны много „русскости")…. Что же до гармонизаціи, то характерна ея пряность, утрированная à la Кюи любовь къ измѣненнымъ трезвучіямъ, тонамъ, чуждымъ гармоніи даннаго лада и къ энгармоническимъ, а иногда и вовсе не подготовленнымъ, модуляціямъ; словомъ, ученой какофоніи въ „Кащеѣ" болѣе, чѣмъ въ какой-либо изъ оперъ Корсакова. Нѣкоторые московскіе рецензенты по этому поводу обвинили Римскаго-Корсакова въ музыкальномъ „декадентствѣ", а Н. Кашкинъ, по поводу „Кащея", писалъ: „Хроматизмъ у

Римскаго-Корсакова получаетъ новое значеніе сравнительно съ другими композиторами въ томъ отношеніи, что у него какъ-бы образуется хроматическая тональность со своею гармоніею, противорѣчащею гармоніи діатонической. Въ фантастической части „Кащея" хроматически уменьшенные или увеличенные интервалы даютъ гармоніи совершенно своеобразную окраску, въ которой есть своя система, но мы затрудняемся въ опредѣленіи ея формулы. Всѣ эти гармоніи чрезвычайно интересны и, по своему, даже красивы, но отзываются большою искусственностью, дѣйствуютъ раздражающимъ образомъ." Конечно, „декаденство" тутъ не причемъ и для гармонизаціи „Кащея" существуетъ своя „формула". По моему, эта формула—въ словѣ „вагнеризмъ". Корсаковъ, повидимому, желалъ бы подражать жесткимъ гармоніямъ Вагнера, но упустилъ изъ виду, что эта жесткость у Вагнера, съ одной стороны, національна (германецъ мужественнѣе и, вообще, грубѣе славянина), а съ другой — она есть результатъ сложной контрапунктной работы надъ лейтмотивами, особенно появляющимися одновременно или почти одновременно; гармоническія же жесткости Корсакова не оправдываются ни его націонализмомъ, ни его лейтмотивнымъ контрапунктомъ (который все еще несравненно проще вагнеровскаго). Словомъ, гармонизація—самая слабая часть Кащея, даже кое-гдѣ чувствуется „кустарный" пріемъ, вмѣсто виртуознаго музыкальнаго мастерства.... Въ итогѣ, „Кащей", въ виду какофонической гармонизаціи, не можетъ принадлежать къ типу синтетическихъ оперъ Корсакова, каковы „Садко" и „Салтанъ", но это, несомнѣнно, лучшая изъ декламаціонныхъ оперъ композитора; въ сравненіи съ „Кащеемъ" „Моцартъ и Сальери" – дѣтскій лепетъ въ сравненіи съ рѣчью взрослаго! И разумѣется, „Кащей" займетъ видное мѣсто въ исторіи всей русской оперы, какъ несомнѣннѣйшая „вагнеріанская" русская опера [1]), по поводу которой опять возникаетъ упоминавшійся уже вопросъ огромной важности: о судьбахъ русскаго вагнеризма и вліянія его на русское оперное творчество (этотъ вопросъ я разсматриваю особо, въ „заключеніи" этого сочиненія).

Считаю нелишнимъ привести цѣликомъ слѣдующій отзывъ о „Кащеѣ", данный В. Ястребцевымъ въ „Извѣстіяхъ с.-петербургскаго общества музыкальныхъ собраній" (декабрь 1902 г.):

„Эта— двѣнадцатая по счету – опера Н. А. Римскаго-Корсакова, по своимъ выдающимся музыкальнымъ достоинствамъ,—представляетъ изъ себя нѣчто въ высокой степени замѣчательное, первоклассное. По своему стилю и по своей гармоніи, это произведеніе крайне новое, самобытное и смѣ-

1) „Садко" и Салтанъ" далеко не столь „вагнеристичны", какъ „Кащей", хотя „Садко", по моему, есть первая по времени русская опера съ явными вліяніями „вагнеризма".

лое и, въ то же время, вполнѣ безупречное; укажемъ на слѣдующіе, особенно замѣчательные моменты: на самое начало этой сказки-оперы, рисующее намъ глухую осень и унылое царство Кащея, на грустное пѣніе Царевны и ея сцену съ волшебнымъ зеркальцемъ, на игру гуслей-самогудовъ, на великолѣпную сцену снѣжной метели, когда „слышатся невидимые голоса" и „черепа трясутся отъ вѣтра"; далѣе, на зачарованный ночной прибой волнъ какого-то сказочнаго моря....; на всю поразительно оригинальную характеристику тридесятаго царства, съ таинственнымъ узорчатымъ теремомъ красавицы Кащеевны, съ волшебнымъ, чарующимъ садомъ, въ которомъ ярко пылаютъ кусты красныхъ маковъ и блѣдно-лиловой белены; на захватывающе-страстный любовный дуэтъ Кащеевны съ Иваномъ Королевичемъ, или еще на удивительно изящную и своеобразную, какъ бы похоронную колыбельную пѣсню, которою плѣненная Царевна-Ненаглядная Краса баюкаетъ злого Кащея, спящаго въ своемъ зачарованномъ терему; далѣе, на ясный и нѣжный, полный любви, дуэтъ Царевны съ Иваномъ Королевичемъ; на потрясающе-оригинальную музыку, сопровождающую моментъ смерти Кащея; наконецъ, на заключительную сцену, когда Кащеевна, впервые полюбивъ, плачетъ и, со словами: „Любить я буду вѣчно и вѣчно плакать буду"....—превращается въ прекрасную плакучую иву, а Буря-богатырь распахиваетъ ворота, за которыми открывается широкій видъ на поляну, освѣщенную солнцемъ и покрытую весенней, свѣжей зеленью и цвѣтами; въ царствѣ Кащея деревья и кусты зеленѣютъ.... и все кругомъ озаряется сіяніемъ весенняго солнца!!...

Какъ опера — „Кащей безсмертный"—достойное pendant „Снѣгурочкѣ", III-му акту „Млады", причудливой фантастикѣ „Садко" и „Сказкѣ о царѣ Салтанѣ", — другими словами эта партитура принадлежитъ къ высшимъ и совершеннѣйшимъ образцамъ музыкально-художественнаго творчества.

Интересующимся спеціально оркестровкой, могу сообщить, что въ новой оперѣ Римскаго-Корсакова, въ сценѣ метели, имѣются звуки гобоя, англійскаго рожка и фаготовъ — съ сурдинами и что этотъ своеобразный, крайне тонкій инструментальный эффектъ (гобои и фаготы съ сурдинами) впервые появился въ „Сервиліи" (того же автора), въ безподобной сценѣ смерти Сервиліи (см. стр. 338 — 400 оркестровой партитуры).

Въ заключеніе мнѣ остается сказать, что, не смотря на кажущійся мрачный сюжетъ,—эта музыкальная сказка—своего рода — могучій порывъ къ свѣту, молодости и счастью!! Вспомнимъ только—до чего захватывающе правдиво, сильно и горячо звучатъ заключительныя слова Ивана-Королевича и освобожденной имъ отъ плѣна Царевны:

„О, красное солнце! Свобода, весна и любовь!...“

И слушатель, зачарованный этою музыкою, невольно вѣритъ, что со смертью Кащея пало ненавистное царство мрака и на мѣстѣ его возродилось иное, великое и неувядаемое царство.... царство вѣчной юности и вѣчной красоты!“

Въ 1903 г. Римскій-Корсаковъ окончилъ оперу „Панъ воевода“ (изъ польскаго быта; либретто Тюменева); въ 1903 г. она еще не была отпечатана и поставлена; я поэтому ограничиваюсь этимъ указаніемъ. Всего же, съ „Паномъ-воеводою“ и считая „Боярыню Вѣру Шелогу“ и „Псковитянку“ за двѣ оперы, Римскій-Корсаковъ написалъ тринадцать оперъ—все на оригинальныя русскія либретто. Это, несомнѣнно, плодовитѣйшій изъ русскихъ оперныхъ композиторъ—такъ какъ „оперы“ 18 вѣка и начала 19-го заслуживаютъ этого названія лишь съ большими оговорками, а изъ 19 оперъ Рубинштейна большинство (11) написано на иностранныя либретто.... При этомъ подсчетѣ оперныхъ заслугъ почтеннаго композитора, не слѣдуетъ забыть и редактированія имъ оперъ его собратій по кружку Балакирева. А именно Римскій-Корсаковъ выказалъ еще особаго рода самоотверженную „дружескую“ дѣятельность: онъ оркестровалъ „Каменнаго гостя“ Даргомыжскаго (1870 г.), значительную часть „Князя Игоря“ Бородина (1887 г.), два антракта „Вильяма Ратклифа“ Кюи, а также закончилъ, сгладилъ и инструментовалъ обѣ оперы Мусоргскаго: „Хованщину“ (1882 г.) и „Бориса Годунова“ (дважды: въ 1886 г. и 1892 г.).

12 оперъ Корсакова („Пана-воеводу“ я не считаю) мною сгруппированы, согласно всему вышеизложенному, по „родамъ“ оперы, слѣдующимъ образомъ. „Декламаціонныя“ оперы: „Псковитянка“ „Моцартъ и Сальери“, „Боярыня Вѣра Шелога“, „Сервилія“ и „Кащей безсмертный“ („Кащей“—лучшая изъ нихъ). Оперы „синтетическія“ (съ нѣкоторымъ перевѣсомъ декламаціоннаго стиля надъ стилемъ мелодическимъ—высшій родъ декламаціонной оперы): „Садко“ и „Сказка о царѣ Салтанѣ“, двѣ лучшія изъ всѣхъ оперъ Римскаго-Корсакова). Оперы „мелодическія“ (не совсѣмъ, впрочемъ, чистаго мелодическаго типа, съ довольно сжатыми и, временами, почти мелодекламаціонными формами): „Майская ночь“, „Снѣгурочка“, „Млада“, „Ночь передъ Рождествомъ“ и „Царская невѣста“. Въ концѣ концовъ, приходится сознаться, что слишкомъ ужъ крупныхъ противорѣчій въ дѣятельности Римскаго-Корсакова не замѣчается: какъ мелодистъ, не доходилъ же онъ, въ самомъ дѣлѣ, до слащавости и мелодическаго ретроградства Беллини, хотя и ударялся въ сухость крайняго декламаціоннаго радикализма à la Даргомыжскій; Римскій-Корсаковъ, несомнѣнно. ясно выраженный сторонникъ музыкальной драмы, мелодекламаціонной оперы,—какъ ни характерны для него колебанія въ основныхъ принципахъ

и пріемахъ опернаго творчества. Нѣкоторая внутренняя неуравновѣшенность—неизбѣжная черта новаторовъ и предтечъ, начинающихъ новые періоды въ исторіи тѣхъ или иныхъ родовъ музыкальнаго творчества; въ этомъ—разница между Римскимъ-Корсаковымъ и уравновѣшеннымъ, въ его музыкальномъ міровоззрѣніи, Чайковскимъ, окончившимъ развитіе цѣлаго періода въ исторіи русской оперы [1])! Чайковскій, какъ мы видѣли, сразу сталъ на стезю мелодическаго направленія въ оперѣ и колебался лишь въ вопросѣ—на изображеніе лирическихъ ли или драматическихъ моментовъ оперы направлять это мелодическое творчество? Корсаковъ же не можетъ притти къ соглашенію съ самимъ собою относительно основныхъ задачъ оперы и колеблется всю жизнь между теченіями декламаціоннымъ и мелодическимъ. Начавъ съ декламаціонной „Псковитянки", въ своихъ операхъ „Майская ночь" и „Снѣгурочка", Корсаковъ переходитъ къ направленію мелодическому и слѣдуетъ этому же мелодическому направленію въ операхъ „Млада" и „Ночь передъ Рождествомъ". Казалось бы, послѣ „Садка", въ которомъ стиль Корсакова является уравновѣшеннымъ и законченнымъ, колебанія кончились,—но нѣтъ: въ „Царской невѣстѣ"—уклоненіе къ старымъ опернымъ мелодическимъ формамъ.... и вдругъ скачокъ съ седьмого этажа: чисто-декламаціонная одноактная опера „Моцартъ и Сальери" (и отчасти одноактная „Боярыня Вѣра Шелога"),—а затѣмъ, поворотъ къ стилю „Садка" въ оперѣ „Сказка о царѣ Салтанѣ"; далѣе, возвращеніе къ пошибу „Моцарту и Сальери", въ оперѣ „Сервилія", и, въ заключеніе—рѣшительный уклонъ отъ Даргомыжскаго къ Вагнеру, въ „Кащеѣ безсмертномъ"!.... Какой причудливый, пожалуй даже болѣзненный, характеръ внутреннаго развитія! Не въ этихъ ли вѣчныхъ колебаніяхъ надо искать причину нѣкоторой неустойчивости манеры Р.-Корсакова, которая далеко не столь опредѣленна и характерна, какъ манера Чайковскаго, уловимая съ первыхъ же трехъ тактовъ?... Но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы у Корсакова не было опредѣленной музыкальной индивидуальности. Эта индивидуальность слагается: изъ своеобразнаго строенія вполнѣ народныхъ мелодій оперъ Корсакова (по глинкинскому пріему средневѣково-церковныхъ ладовъ), изъ пользованія лейтмотивнымъ контрапунктомъ à la Вагнеръ (въ этомъ отношеніи авторъ „Садко", „Салтана" и „Кащея", повторяю первый русскій вагнеріанецъ), изъ особенностей инструментовки и изъ характерной любви къ древнеязыческому культу свѣтлыхъ божествъ („Снѣгурочка", „Млада" „Ночь передъ рождествомъ") и вообще къ свѣтлой, мажорной сто-

1) Ранѣе мною указана, кромѣ этой внутренней, психологической причины, другая внѣшняя, біографическая причина колебаній Римскаго-Корсакова, какъ опернаго композитора: недостатокъ своевременнаго и всесторонняго музыкальнаго образованія.

ронѣ народныхъ русскихъ сказочныхъ преданій („Садко", „Салтанъ", „Кащей"). Все это придаетъ музыкѣ Корсакова отпечатокъ жизнерадостнаго оптимизма; въ этомъ послѣднемъ отношеніи Корсаковъ сроденъ Бородину и составляетъ полный контрастъ съ изящнымъ пессимистомъ Чайковскимъ.

Свой краткій образъ оперной дѣятельности Римскаго-Корсакова я закончу выпискою изъ статьи Ю. Энгеля о Чайковскомъ, появившейся въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ" (№№ 293 и 300 1903 г.), по случаю 10-лѣтія смерти Чайковскаго; вышеупомянутый параллелизмъ между двумя извѣстнѣйшими оперными композиторами конца 19-го и начала 20-го вѣка московскому музыкальному критику представляется въ слѣдующемъ видѣ:

„Чайковскій—лирикъ, тоска; Римскій-Корсаковъ—мажоръ, радость. Не оттого ли и избираетъ послѣдній для своихъ оперъ сюжеты преимущественно сказочные, легендарные (счастье—только въ сказкѣ, да и горе сказочное далеко отъ насъ!), тогда какъ Чайковскій тяготѣетъ къ сюжетамъ драматическимъ, даже „кровожаднымъ", гдѣ герой — „средній человѣкъ", страдающій, какъ и всѣ мы? Въ связи съ тѣмъ же, Чайковскій—лирикъ, всегда полный самимъ собой. Римскій-Корсаковъ, наоборотъ, — эпикъ. рисующій другихъ и рѣдко говорящій о самомъ себѣ. Лучшія мелодіи у Чайковскаго—его собственныя, насквозь проникнутыя его индивидуальностью; онъ сравнительно рѣдко пользуется народными темами. Лучшія мелодіи у Римскаго-Корсакова — народныя или въ народномъ духѣ, но органически претворенныя композиторомъ; онѣ отъ музыкальной этнографіи подымаются до высотъ художественнаго творчества. Инструментовка Римскаго-Корсакова — типа преимущественно монографическаго (одноцвѣтнаго), прозрачна, ясна; Чайковскій охотнѣе мѣшаетъ краски, склоннѣе къ яркимъ контрастамъ, гуще, массивнѣе. Характерны для него (Чайковскаго), между прочимъ, нѣкоторые излюбленные пріемы: стремительный, точно вихорь, унисонный бѣгъ всѣхъ струнныхъ, временами способный прямо захватить дыханіе; горячее противупоставленіе всей группы струнныхъ—группѣ деревянныхъ или духовыхъ вообще; тяжелые, точно закованные въ панцырь, синкопическіе ритмы мѣди, дающіе впечатлѣніе какого-то грандіознаго содраганія, низвергающаго хаоса. Могучихъ подъемовъ Чайковскаго у Римскаго-Корсакова нѣтъ. Римскій-Корсаковъ, по характеру творчества, ближе къ Моцарту; Чайковскій, хотя и обожалъ всю жизнь Моцарта, несравненно дальше отъ него по духу, чѣмъ отъ Бетховена, хотя и отъ послѣдняго разнится отсутствіемъ объективности, всесторонности, глубокой выдержки и самоанализа. Оба необыкновенно плодовиты и работаютъ, „какъ ремесленники"; оба точно подтверждаютъ извѣстныя слова Верди: „геній—это трудъ, трудъ,

трудъ", ибо удесятерили свой талантъ неустанной энергичной работой...."

Изъ ряда другихъ композиторовъ декламаціоннаго направленія (Римскій-Корсаковъ, въ итогѣ всетаки комоозиторъ декламаціоннаго рода оперы) въ отчетномъ періодѣ слѣдуетъ выдѣлить Аренскаго, Танѣева и Симона.

Болѣе мелкимъ и тонкимъ музыкальнымъ письмомъ, сравнительно съ нѣсколько декоративнымъ пошибомъ оперъ Р.-Корсакова и тѣмъ же декламаціоннымъ направленіемъ отличается оперная музыка Аренскаго — болѣе, впрочемъ близкаго къ миніатюристу Кюи, чѣмъ къ Вагнеру.

Антоній Степановичъ Аренскій род. въ 1861 г. въ Новгородѣ (сынъ доктора); образованіе получилъ въ с.-петербургской консерваторіи. подъ руководствомъ Р.-Корсакова.— По окончаніи консерваторіи въ 1882 г., Аренскій былъ приглашенъ преподавателемъ въ московскую консерваторію въ классы гармоніи и контрапункта, а позднѣе состоялъ тамъ же профессоромъ музыкальной энциклопедіи, фуги и свободнаго сочиненія. Съ 1889 до 1893 г. Аренскій состоялъ членомъ наблюдательнаго совѣта при Синодальномъ училищѣ въ Москвѣ, а также—почетнымъ членомъ русскаго хорового общества въ Москвѣ, концертами котораго дирижировалъ въ теченіе 7 лѣтъ. Въ 1895 г. переселился въ Петербургъ и получилъ званіе управляющаго императорскою пѣвческою капеллою; должность эту Аренскій занималъ до 1901 г.; съ 1895 г. онъ — профессоръ въ с.-петербургской консерваторіи. Его оперная дѣятельность опредѣляется названіями слѣдующихъ произведеній (съ указаніемъ годовъ первыхъ постановокъ и исполненій): опера „Сонъ на Волгѣ" (1890 г.), „Рафаэль" (1894 г.), музыка къ „Бахчисарайскому фонтану" Пушкина (1899 г.) и опера „Наль и Дамаянти" (1904); Аренскій не только оперный композиторъ: онъ извѣстенъ въ области романса и инструментальной музыки.

Опера „Сонъ на Волгѣ" впервые была поставлена 21 декабря 1890 г., на сценѣ императорскаго московскаго Большого театеа. Первый составъ исполнителей „Сна на Волгѣ" былъ слѣдующій: Шалыгинъ—Корсовъ, Дюжой—Фигуровъ, Марья Власьевна—Эйхенвальдъ, Настасья—Павлова, Бастрюковъ — Донской, Рѣзвый — Матчинскій, Дубровинъ—Бутенко, Алена—Зотова, Недвига—Гнучева, Мизгирь—Тютюнникъ, пустынникъ—Барцалъ, Домовой—Власовъ, старуха—Лавровская. Опера имѣла хорошій успѣхъ. 1 мая 1903 г. эта опера шла въ С.-Петербургѣ, на оперной сценѣ Народнаго дома, подъ управленіемъ капельмейстера Аркадьева. Исполнителями явились г-жа Тамарова (Марья Власьевна), Шау (Алена), гг. Салтыковъ (Воевода), Порубиновскій (пустынникъ и домовой), Мосинъ (Бастрюковъ), Варягинъ (Дубровинъ) и др. Публика неоднократно вызывала композитора.

Опера эта написана (по Островскому) съ вѣдома и благословенія Чайковскаго, у котораго Аренскій попросилъ либретто уничтоженнаго „Воеводы". Въ письмѣ 29 октября 1882 г. Чайковскій писалъ С. И. Танѣеву („Жизнь", II, 558): „Либретто „Воеводы" у меня нѣтъ, но у Петра Ивановича (Юргенсона) оно есть въ видѣ многихъ сотенъ экземпляровъ, гдѣ-нибудь гніющихъ, и ничего нѣтъ легче, какъ одинъ изъ нихъ достать. Но я долженъ предупредить Аренскаго насчетъ того, что въ этомъ либретто сдѣлалъ самъ Островскій. Этотъ добрѣйшій человѣкъ.... написалъ мнѣ самъ 1-е дѣйствіе и 1-ю картину второго. Я приступилъ къ сочиненію, но, написавъ первое дѣйствіе, разочаровался въ сюжетѣ и въ написанной музыкѣ и рѣшилъ бросить сочиненіе—такъ что уже не безпокоилъ больше Островскаго. Но случилось, что пѣвица Меньшикова, нуждаясь въ новой оперѣ для бенефиса, упросила меня окончить оперу, и тогда я смастерилъ коекакъ остальное (какъ либретто, такъ и музыку). Пишу это въ виду того, чтобы Аренскій, читая омерзительно пошлую, неумѣло и глупо мной самимъ написанную вторую часть либретто, не вообразилъ, что это Островскій такъ написалъ! Не касаясь сценичности содержанія, которое, по моему, недостаточно интересно, можно сказать, что (въ либретто) 1-е дѣйствіе и первая половина 2-го написана превосходно, и я очень совѣтую Аренскому цѣликомъ ими воспользоваться." Въ 1890 г. опера Аренскаго была издана Юргенсономъ въ видѣ клавираусцуга и въ этомъ видѣ чрезвычайно понравилась Чайковскому, который немедленно написалъ объ этомъ Аренскому („Жизнь", III, 378), а впослѣдствіи, въ 1891 г., „написалъ горячую рекомендацію Всеволожскому (директору императорскихъ театровъ) этой оперы для Петербурга" („Жизнь", III, 424) и лично говорилъ про эту оперу съ Всеволожскимъ въ концѣ 1892 г. „съ неменьшимъ краснорѣчіемъ" („Жизнь", III,, 578), но безуспѣшно. Чайковскій, кстати говоря, отзывался объ оперѣ въ слѣдующихъ выраженіяхъ („Жизнь", III, 423): „Чѣмъ болѣе я узнавалъ ее, тѣмъ болѣе красоты ея плѣняли меня, и теперь я того мнѣнія, что это одна изъ самыхъ симпатичныхъ и прелестныхъ оперъ, какія только существуютъ. Нѣкоторыя же мѣста безусловно превосходны. Сюда я особенно отношу 1-ю картину четвертаго дѣйствія, которая, по моему, и по музыкѣ великолѣпна, и въ сценическомъ отношеніи чрезвычайно удалась. Все 2-е дѣйствіе тоже въ высшей степени удачно. Мизгирь чрезвычайно удался, „шествіе" великолѣпно."

Главное достоинство оперы Аренскаго „Сонъ на Волгѣ", сравнительно съ „Воеводою" Чайковскаго—это бо́льшая бытовая правда и близость къ драмѣ Островскаго; Аренскій, прежде всего, избралъ либретто значительно лучшее, чѣмъ то, по которому писалъ Чайковскій (см. выше, въ 4-ой главѣ

этого сочиненія, о либретто „Воеводы"). Соответственно требованіямъ либретто, Аренскій больше Чайковскаго обратилъ вниманія на музыкальный національмъ. Главная сцена оперы „Сны Воеводы" (4 актъ) превосходно удалась Аренскому; тревожные вскрики грѣшнаго воеводы, мучимаго кошмаромъ, красиво контрастируютъ съ колыбельною пѣсенкою старухи, баюкающей ребенка въ люлькѣ. Въ этой сценѣ очень хороша гармонизація и варіаціонная разработка пѣсни „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ", въ h-moll, но въ т. н. естественномъ минорѣ, необходимость котораго проповѣдывалъ, вслѣдъ за Эттингеномъ, Мельгуновъ (для Глинки, который до Сѣрова открылъ секретъ гармонизаціи русской народной пѣсни, слагая свои мелодіи по средневѣково-церковнымъ ладамъ и перекладывая ихъ на голоса по правиламъ строгаго стиля, это былъ бы D-dur Эолійскій). Этой системы естественнаго минора Аренскій придерживается и въ другихъ мѣстахъ своей оперы (въ томъ же ладѣ написана пѣсня Марьи Власьевны 3 акта „Соловушко въ дубравушкѣ", хоръ 1 акта „На морѣ утушка", въ C-dur эолійскомъ), чѣмъ и объясняется вполнѣ русскій характеръ его музыки. Сравненіе „Соловушка" и „На морѣ утушка" въ оперѣ Аренскаго съ аріею Натальи „Соловушко" и женскимъ хоромъ „Утушка" въ оперѣ Чайковскаго „Опричникъ" (а надо замѣтить, что эти два № Чайковскій перенесъ въ „Опричника" изъ уничтоженнаго имъ „Воеводы") указываетъ на значительно меньшее мелодическое дарованіе Аренскаго и на склонность къ болѣе мелкимъ опернымъ формамъ. Независимо отъ этого сравненія, полуаріозный, полуречитативный стиль Аренскаго не лишенъ эффекта и не впадаетъ въ камерную изысканность, мѣшающую оперному успѣху.—Нельзя сказать, однако, чтобы „Сонъ на Волгѣ" отличался яркими драматическими характеристиками, исключающими возможность возобновленія на сценѣ „Воеводы" Чайковскаго (если эта опера будетъ когда-либо реставрирована). Дарованіе Аренскаго (будущаго автора „Наля и Дамаянти") не тяготѣетъ къ драматическому реализму; это скорѣе лирикъ съ сильнымъ налетомъ романтики.

Вторая по времени опера Аренскаго носитъ отпечатокъ именно лиризма, съ оттѣнкомъ романтизма. Это—одноактный „Рафаэль", написанный по случаю открытія 1-го съѣзда русскихъ художниковъ въ Москвѣ, на тему прославленія вѣчныхъ типовъ идеальной красоты (въ лицѣ Форнарины) и идеальнаго искусства (въ лицѣ Рафаэля). Впервые эта опера шла 24 апрѣля 1894 г. въ Москвѣ, а затѣмъ добралась и до с.-петербургской императорской маріинской оперы, гдѣ она давалась 13 декабря 1895 г. (составъ: Рафаэль—г-жа Славина, Форнарина—г-жа Мравина, кардиналъ Бибіена—г. Серебряковъ и Народный пѣвецъ — г. Морской). Опера оказалась довольно репертуарною: въ 1903 г. была возобновлена въ

Москвѣ (въ Новомъ театрѣ) и въ Петербургѣ (24 октября, въ Народномъ домѣ).

Опера „Рафаэль", на текстъ А. Крюкова, названа: „музыкальныя сцены изъ эпохи Возрожденія". Это, дѣйствительно, рядъ сценокъ, набросанныхъ въ мелкихъ музыкальныхъ формахъ. Аріозо „Рафаэля" напоминаетъ нѣжные романсы Чайковскаго, съ тою разницею, что у Аренскаго декламація тщательнѣе, чѣмъ у Чайковскаго; хорошенькая мелодія и гармонія партіи Рафаэля вполнѣ рисуютъ образъ нѣжнаго, чистаго и изящнаго, вѣчнаго юноши, художника. Мотиву изъ этого нумера „Я помню чудный мигъ" придано значеніе лейтмотива „идеальной красоты" и Аренскій вспоминаетъ о немъ нѣсколько разъ въ теченіе пьесы, сообразно требованіямъ текста. Въ сущности, эта опера, какъ и „Сонъ на Волгѣ", стоитъ на границѣ между типами чисто-декламаціонной и чисто-мелодической оперы.

Въ болѣе широкихъ и напоминающихъ уже не Кюи, а Чайковскаго, формахъ написана Аренскимъ музыка къ „Бахчисарайскому фонтану" Пушкина. Это изящное и интересное произведеніе написано также „на случай"—по поводу 100-лѣтія со дня рожденія Пушкина и впервые было исполнено 27 мая 1899 г., въ С.-Петербургѣ, въ Таврическомъ дворцѣ, на блестящемъ пушкинскомъ празднествѣ, среди оригинальныхъ новѣйшихъ произведеній другихъ композиторовъ, относящихся къ тому же случаю („Боже царя храни" на слова Пушкина, муз. Танѣева; „Анчаръ" Аренскаго; „Вакхическая пѣсня" Кюи, и „Алеко", на текстъ „Цыганъ", опера Рахманинова [1]). Въ 1901 г. эта музыка была исполнена въ Москвѣ, „обществомъ любителей оркестровой музыки". (Зарема—г-жа Фриде).

Музыка къ поэмѣ „Бахчисарайскій фонтанъ" очень невелика—всего изъ пяти нумеровъ. 1) „Вступленіе"—изъ трехъ частей; первая и третья—прелестныя звукоподражанія тихому лепету фонтана (въ секстоляхъ, съ простою, но разнообразною гармонизаціею); средняя часть—страстная мелодія изъ аріи Заремы. Общее впечатлѣніе пушкинской поэмы обрисовано этимъ вступленіемъ законченнымъ, художественнымъ образомъ: очень эффектенъ контрастъ между страданіемъ человѣка и равнодушіемъ, даже, можетъ быть, тихимъ смѣхомъ природы, звучащимъ въ лепетѣ фонтана. 2) „Татарская пѣсня" (на слова „Даруетъ небо человѣку"—для женскаго хора)—премилый хорикъ на мелодію, оріентальный характеръ которой выраженъ въ однообразной тріольной фигурѣ аккомпанимента и въ случайныхъ знакахъ повышенія и пониженія главной темы. 3) „Ноктюрнъ" a capella на слова „Настала ночь" въ свѣтломъ D-dur (сначала для одного

---

1) „Алеко" Рахманиновъ написалъ уже въ 1892 г.; см. ниже.

мужского, затѣмъ для смѣшаннаго хора)—вокальная пьеска съ „настроеніемъ". 4) Крупнѣйшій по объему и главный по драматическому значенію нумеръ—арія пылкой Заремы (меццо-сопрано), излагающей поэму своей страсти передъ соперницею—вдохновенная композиція, кое-какими пріемами напоминающая Чайковскаго, и именно сцену письма въ „Евгеніи Онѣгинѣ" (ходы духовыхъ секундами вверхъ и внизъ, при синкопированномъ аккомпаниментѣ струнныхъ), но въ общемъ свѣжая и оригинальная. 5) Заключеніе—плескъ фонтана изъ 1-й части „вступленія".

Въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ" Аренскій дѣлаетъ замѣтный шагъ впередъ въ направленіи выработки самостоятельнаго музыкальнаго стиля, сравнительно съ „Сномъ на Волгѣ" и „Рафаэлемъ". Неудивительно, послѣ этого, появленіе большой, четвертой оперы Аренскаго—лучшей изъ всѣхъ перечисленныхъ: „Наль и Дамаянти" (въ трехъ актахъ или шести картинахъ; текстъ, по поэмѣ Жуковскаго-Рюккерта, М. Чайковскаго). Въ 1900 г. изъ этой оперы исполнялось „вступленіе", въ С.-Петербургѣ, на симфоническихъ собраніяхъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и въ симфоническихъ концертахъ М. П. Бѣляева; въ 1903 г. изданъ П. Юргенсономъ въ Москвѣ клавираусцугъ.

„Наль и Дамаянти"—прекрасное, хотя нѣсколько холодноватое и академическое произведеніе, чуждое всякой тривіальности — музыка, можетъ быть, „профессорская", но не „капельмейстерская". На этотъ разъ въ творчествѣ Аренскаго сказываются новыя вліянія: Вагнера, но Вагнера умѣреннаго, эпохи „Лоэнгрина", съ лейтмотивами несистематическими, которые можно счесть и за простыя реминисценціи, съ ритмикою спокойною и отчасти флегматическою, безъ нервной судороги синкопъ à la Чайковскій. Мѣстами слышатся отголоски позднѣйшаго Вагнера: разсказъ Дамаянти про гуся, въ 1-мъ актѣ, мелодіею на слова гуся: „Царевна, останься со мной" (эта мелодія одновременно — лейтмотивъ взаимной любви Наля и Дамаянти) напоминаетъ напѣвъ птички въ сценѣ Зигфрида и птички, въ „Зигфридѣ" Вагнера. (Замѣчу кстати, что сцена змѣинаго царя Керкоты, мучащагося въ пламени не напоминаетъ сцену „заклинанія огня" въ вагнеровской „Валькиріи": фигуры „трепетанія огня" другія, чѣмъ у Вагнера). Временами Аренскій прибѣгаетъ къ законченнымъ формамъ мелодической оперы („колыбельная пѣсня" Дамаянти во 2-мъ актѣ, маршъ въ финалѣ). Безусловно лучшія мѣста оперы—вступленіе и заключеніе (повторяющее первую часть увертюры). Въ этомъ „вступленіи" прекрасно выражена основная идея оперы: борьба свѣтлыхъ и темныхъ силъ (свѣтлыхъ боговъ и демона Кали), избравшихъ полемъ битвы—сердца людей (Наля и Дамаянти); въ яркихъ краскахъ оркестровки чувствуется роскошь и нѣжность таинственной,

полумиеической Индіи. Это „вступленіе“ заслуживаетъ того, чтобы здѣсь были приведены прочувствованныя и продуманныя строки, которыя посвятилъ ему нѣкто М. въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ (1900 г., стр. 609):

„Противоположеніе двухъ элементовъ выражено здѣсь слишкомъ ясно: духъ святости, блаженства и покоя временно уступаетъ поле дѣйствія демонамъ смуты, мятежа и безпокойства, чтобы вслѣдъ затѣмъ вновь воплотиться въ своей ничѣмъ невозмущенной мелодіи. Среднее allegro проносится, такимъ образомъ, какъ грозовая туча, опять открывая ясное небо, показанное во вступительномъ Andante. Форма прелюдіи опредѣляется, слѣдовательно, просто и ясно: три части, изъ которыхъ 3-я является повтореніемъ 1-й — повтореніемъ почти буквальнымъ по содержанію, но варьированнымъ въ смыслѣ большей пышности оркестроваго колорита. Начальный эпизодъ Andante (девять тактовъ въ 6/8), представляющій, такъ сказать, вступленіе ко вступленію, секвенцеобразно опускаетъ сверху внизъ свѣтлый мелодическій лучъ. Нѣсколько вагнеровскій по своей мело-формаціи, эпизодъ этотъ отличается полнѣйшимъ спокойствіемъ настроенія. Эфирная звучность оркестра (скрипки, раздѣленные альты и арфа на протянутой нотѣ-педали валторны и віолончели, съ прибавкой, для большей экзотичности, позвякиванья колокольчика и треугольника) окончательно удостовѣряетъ слушателя, что дѣло касается небесныхъ сферъ. Вторая мелодія (въ 2/2), построенная на основахъ пятитоновой гаммы (нисходящій тетрахордъ) имѣетъ характеръ храмовыхъ пѣснопѣній; она настойчива и однообразна. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ этой части, помимо перемѣны темпа (allegretto въ 2/2), сказывается больше оживленія, движенія, даже безпокойства; появляется намекъ на человѣческій обликъ (достаточно указать на не-мѣрность фигуры альта, противупоставленной первоначальному изложенію мелодіи кларнетомъ [1]); сначала преобладаютъ духовые, затѣмъ равновѣсіе съ струнными возстановляется. Заключается эта часть свѣтлымъ мажорнымъ аккордомъ нѣсколько „лоэнгриновской“ звучности (струнные въ верхахъ діапазона)... Вторая часть („вступленія“), allergro moderato, вводитъ насъ въ общество демоновъ. Здѣсь — низкіе звуки кларнета и бассклларнета, глухой рокотъ віолончелей и зловѣщія тріоли новаго мотива (альтъ и фаготъ), безпокойно поднимающагося выше и выше; въ гармонію врывается хроматизмъ. Этому натиску противупоставленъ эпизодъ болѣе нѣжнаго характера, съ двухголосной мелодіей гобоя и флейты. Въ такомъ соотношеніи эта часть Allegro повторяется, вслѣдъ за чѣмъ, послѣ инсинуирующе-суетливыхъ забѣганій кларнета, смута разгорается; въ дѣлѣ принимаютъ жаркое участіе

1) Мелодія кларнета идетъ въ простыхъ четвертяхъ (тактъ въ 4/4), въ аккомпаниментѣ же альта—четверти обращаются въ четвертныя тріоли (тактъ въ 2/2). (В. Ч.).

мѣдные духовые, бѣсятся струнные, яростно свиститъ piccolo, дробитъ барабанъ, и, въ довершеніе всего, гудитъ тамтамъ. эта преисподняя оркестра. Ужасъ завершается хроматическимъ вихремъ (presto), шибко ударяющимся въ уменьшенный септаккордъ (секундное обращеніе) — со звономъ тарелокъ, разумѣется!

Такимъ образомъ, козни демоновъ разбились и повтореніе 1-й части (съ ея двумя мелодіями), при блестяще-неумолкаемомъ журчаніи колокольчиковъ, апоѳеически завершаетъ прелюдію."

„Наль и Дамаянти" безусловно—самая репертуарная, по существу, изъ оперъ Аренскаго, даже, можетъ быть, одна изъ самыхъ репертуарныхъ (со стороны стиля) русскихъ оперъ: либретто интересное и литературное, психологическій интересъ и сценическая эффектность идутъ въ оперѣ рука объ руку, самое же оперное письмо Аренскаго — широкое, сочное, размашистое, безъ примѣси камернаго стиля, присущаго, болѣе или менѣе, тремъ первымъ его опернымъ произведеніямъ. Къ сожалѣнію, въ „Налѣ" Аренскаго сказывается отсутствіе опредѣленной музыкальной индивидуальности: отъ Чайковскаго (въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ") къ Вагнеру— какая рѣзкая, неподготовленная „модуляція!"

1-е представленіе „Наля и Дамаянти"—9 янв. 1904 г. въ Москвѣ (Большой театръ).

Теперь—о С. И. Танѣевѣ, какъ оперномъ композиторѣ.

Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ [1]) родился 12 ноября 1856 г. Окончилъ московскую консерваторію въ 1875 г. по двумъ спеціальностямъ: фортепіано — по классу Н. Рубинштейна, теорію — по классу П. Чайковскаго, получивъ высшее консерваторское отличіе—дипломъ съ золотою медалью; затѣмъ онъ концертировалъ, въ качествѣ піаниста, въ Петербургѣ и другихъ городахъ, съ хорошимъ, „недѣланнымъ" успѣхомъ. Въ 1878 г. вступилъ въ московскую консерваторію преподавателемъ гармоніи, а впослѣдствіи получилъ званіе профессора и сталъ преподавать игру на фортепіано, а также высшій курсъ теоріи, и одно время (1885—89 гг.) былъ директоромъ консерваторіи (до вступленія на эту должность В. И. Сафонова). Авторъ кантаты „Іоаннъ Дамаскинъ", многихъ романсовъ и инструментальныхъ композицій, а также оперы „Орестейя". Нынѣ (1903 г.) преподаетъ въ московской консерваторіи контрапунктъ, фугу и формы сочиненія.

Опера „Орестейя" писалась больше 10 лѣтъ; издана дважды: въ видѣ литографированномъ (въ 1894 г.) и въ печатномъ, въ 1898 г., у М. П. Бѣляева (при чемъ опера была исправлена). „Орестейя" впервые шла на сценѣ петербургскаго маріинскаго театра 17 октября 1895 г., но скоро была снята съ репертуара, попавъ въ театральный архивъ, какъ многія

1) Его не слѣдуетъ смѣшивать съ его дядею, Александромъ Сергѣевичемъ Танѣевымъ, авторомъ оперы „Месть Амура" (см. ниже).

хорошія русскія оперы, преждевременно и незаслуженно, подобно „Чародѣйкѣ“ Чайковскаго, „Ночи передъ Рождествомъ“ Корсакова и др. Составъ перваго представленія: Агамемнонъ—г. Серебряковъ, Клитемнестра—г-жа Славина, Эгистъ—г. Черновъ, Кассандра—г-жа Куза, Электра—г-жа Михайлова, Орестъ—г. Ершовъ, Аполлонъ Локсій—г. Майборода, Аѳина-Паллада—г-жа Томкевичъ. Критика съ особенной похвалой отзывалась о г-жѣ Славиной и г. Ершовѣ.

„Орестейя“ написана на сюжетъ древне-эллинской трилогіи Эсхила (русскій текстъ г-жи Венкстернъ) и озаглавлена Танѣевымъ „трилогіей“, будучи, на самомъ дѣлѣ, оперою въ трехъ актахъ (и 8 картинахъ), носящихъ особые заголовки: I. Агамемнонъ, II. Хоэфоры и III. Эвмениды. Опера исполнена убійствъ и ужасовъ, но кончается гармонически-примирительнымъ аккордомъ: Орестъ оправданъ въ матере-убійствѣ и небомъ, въ лицѣ бога Аполлона Локсія, и людьми, въ лицѣ аѳинскаго ареопага. Сценарій, вообще, интересенъ; опера вполнѣ сценична, а либретто ея вполнѣ литературно. Общій складъ музыки—мелодекламаціонный; несмотря на то, что Танѣевъ не избѣгаетъ вполнѣ закругленныхъ музыкальныхъ нумеровъ, онъ избѣгаетъ широкой вокальной мелодіи, предоставляя главную роль гармоническимъ эффектамъ въ оркестровомъ аккомпаниментѣ. Опера написана въ современныхъ, баховскихъ ладахъ—и это важнѣйшій ея недостатокъ, обусловливающій отсутствіе древняго колорита. Правда, отъ древне-греческой музыки сохранились слишкомъ жалкіе остатки для того, чтобы они могли послужить практическимъ указаніемъ для современнаго композитора; но хорошимъ суррогатомъ всевозможныхъ „тетрахордовъ“, лежащихъ въ основаніи древне-эллинской музыкальной теоріи, могли бы быть средневѣково-церковные лады, несомнѣнно, родственные основамъ древне-эллинской музыки (и даже донынѣ носящіе греческія названія: іонійскій, дорійскій, фригійскій, лидійскій, миксолидійскій, эолійскій и гипофригійскій). Повидимому, Танѣевъ придерживался вагнеровскаго стиля, понимаемаго Сѣровымъ, прежде всего, въ смыслѣ тяжелой, грузной оркестровки, при пестрой, постоянной модуляціи (тогда какъ интимная сущность вагнеровскаго стиля есть „лейтмотивный контрапунктъ“, т. е. нѣчто, требующее огромнаго поэтическаго чутья и колоссальныхъ познаній въ контрапунктѣ—и вслѣдствіе этого, нѣчто неподражаемое, или трудное для подражанія). Не достигнувъ, однако, вагнеровскаго эффекта, Танѣевъ въ „Орестейѣ“ написалъ много прекрасныхъ страницъ, звучныхъ въ гармоническомъ отношеніи. Прекрасенъ, напримѣръ: музыкальный антрактъ ко 2 картинѣ послѣдняго акта, музыка котораго вполнѣ соотвѣтствуетъ декораціи и помѣткѣ либреттиста: „жертвенный дымъ скрываетъ святилище, находящееся въ глубинѣ сцены; сквозь

дымъ просвѣчиваютъ золотистые лучи"—и дѣйствительно, сквозь неясную, клубящуюся мглу постоянныхъ модуляцій красиво прорѣзываются отдѣльныя, сильно-акцентированныя, нотки оркестра. Образчикомъ хорошей лирической музыки является аріозо Клитемнестры съ хоромъ, въ I актѣ („Неизмѣнна воля рока"). Сильно-драматична 1-я картина послѣдняго акта—сцена Ореста съ Эвменидами, нѣсколько напоминающая, по сценическому эффекту, сцену Орфея съ фуріями, въ „Орфеѣ" Глюка. Въ лучшихъ мѣстахъ „Орестейи" Танѣевъ приближается къ эффектамъ Глюка, которые, вѣдь, тоже коренятся—въ гибкой гармонизаціи и въ точномъ соблюденіи совпаденія логическихъ удареній рѣчи съ музыкальными акцентами. Характеристика музыкальныхъ героевъ Танѣева, вообще, не отличается рельефностью; наиболѣе удалась Танѣеву музыкальная характеристика Клитемнестры, на порывисто-страстномъ лейтмотивѣ которой построено вступленіе къ „Орестейѣ". Повидимому, вся опера Танѣева возникла изъ большой программной симфонической поэмы „Орестейя", написанной Танѣевымъ значительно ранѣе оперы; эта поэма, частью, вошла въ теперешнюю маленькую увертюру („вступленіе") къ оперѣ.

Самая новаторская сторона „Орестейи"—это ея вагнеровскій „тематизмъ", разработанный, однако, далеко не такъ послѣдовательно, какъ въ вагнеровскихъ музыкальныхъ драмахъ послѣдняго періода жизни байрейтскаго маэстро. Ник. Ф. въ статьѣ своей объ „Орестейѣ" („Русская музыкальная газета" 1900 г., стр. 1299) прослѣдилъ по клавираусцугу „Орестейи" (изданія М. П. Бѣляева) два лейтмотива „Орестейи", тѣсно связанныхъ съ излюбленною вагнеровскою идеею „искупленія": лейтмотивы „проклятія" и „возмездія". Привожу слѣдующую цитату:

„Основнымъ мотивомъ музыкальной иллюстраціи трагедіи Эсхила композиторъ поставилъ краткую, но чрезвычайно выразительную и гибкую, тему—судьбы или искушенія, какъ хотите, такъ какъ и въ самой „Орестейѣ" доминируетъ этотъ мотивъ, это настроеніе. Тема искушенія проходитъ красной нитью черезъ первую часть трилогіи. На ней построено небольшое, прекрасно написанное вступленіе къ трилогіи. Впервые она появляется въ оркестрѣ, въ монологѣ Эгиста, когда послѣдній вспоминаетъ объ исходной причинѣ трагедіи—умерщвленіи отцомъ Агамемнона дѣтей Эгиста. Этотъ же мотивъ служитъ яснымъ прорицаніемъ гибели Агамемнона въ сценѣ вѣщанія Кассандры—одной изъ самыхъ лучшихъ и художественно написанныхъ сценъ оперы вообще... Также явственно звучитъ этотъ мотивъ судьбы (мнѣ хотѣлось бы даже назвать его, по вагнеровски, **мотивомъ проклятія**) во время хора въ финалѣ 1-го дѣйствія, когда народъ содрагается отъ только что совершившагося убійства: „Це-

монъ дома Танталидовъ, кровожадный, ненасытный, мститель прежнихъ злодѣяній, пиръ кровавый здѣсь свершаетъ." Когда въ концѣ 2-го дѣйствія Орестъ увлекаетъ мать во дворецъ, чтобы надъ ней совершить возмездіе, хоръ „оплакиваетъ судьбу погибшихъ и молится безсмертнымъ" на томъ же мотивѣ искупленія Клитемнестры.

Другимъ важнымъ руководящимъ мотивомъ „Орестеіи" можетъ считаться мотивъ Ореста (или, если хотите, мотивъ возмездія), который впервые появляется въ устахъ прорицательницы Кассандры: „Изъ дальнихъ странъ изгнанникъ придетъ, за кровь отца отмститъ онъ кровью" (стр. 121 клавираусцуга) и который доминируетъ во 2-й части трилогіи: „Хоэфоры" (приносящіе возліяніе; т. е. дѣти Агамемнона). 2-я картина этой части начинается съ этой темы, — когда Орестъ, согласно предсказанію Кассандры, является для мести (стр. 172). Первая встрѣча Клитемнестры и Эгиста съ Орестомъ (стр. 220), когда онъ является странникомъ-вѣстникомъ во дворцѣ, и, далѣе, передъ объясненіемъ его съ матерью (стр. 238), а также возгласъ Ореста: „Я побѣдилъ" (стр. 250), уже послѣ совершеннаго имъ матереубійства, сопровождаются тѣмъ же мотивомъ."

Въ мелко-аріозной манерѣ Кюи, безъ признаковъ русскаго музыкальнаго націонализма, пишетъ свои мелодекламаціонныя оперы другой россійскій инородецъ, также французскаго происхожденія – Симонъ.

Антонъ Юльевичъ Симонъ родился въ 1851 г. во Франціи; учился въ парижской консерваторіи. Въ 1871 г. переселился въ Москву, гдѣ сначала былъ капельмейстеромъ театра „Буффъ", затѣмъ занимался частными уроками, а съ 1891 г. сдѣлался профессоромъ фортепіанной игры при училищѣ „филармоническаго общества"; съ 1897 г. состоитъ, кромѣ того, завѣдующимъ оркестрами императорскихъ московскихъ театровъ и инспекторомъ музыки при Александровскомъ институтѣ. Авторъ многихъ инструментальныхъ композицій и балетовъ и слѣдующихъ оперъ (съ указаніемъ годовъ первыхъ постановокъ въ Москвѣ): „Ролла" (1892 г.) „Пѣснь торжествующей любви" (1897 г.) и „Рыбаки" (1899 г.). 1-е представленіе оперы „Пѣснь торжествующей любви" — 2 декабря 1857 г.; составъ: Фабій — г. Кошицъ, Муцій — г. Пиньялоза, Валерія – г-жа Маркова, ея мать – г-жа Збруева, отецъ Лоренцо — г. Трезвинскій, Нѣмой малаецъ — г. Гельцеръ, Бригитта — г-жа Никольская, молодая дѣвушка – г-жа Денисовичъ. Симонъ послѣдователенъ въ пристрастіи къ мелкимъ опернымъ формамъ, мучительно-точной декламаціи и гармоническимъ ухищреніямъ, расчитаннымъ болѣе на концертную эстраду, чѣмъ на оперную сцену, при полномъ почти отсутствіи лейтмотивнаго контрапункта — словомъ, сильно напоминаетъ Кюи. Кюи онъ напоминаетъ также и въ томъ от-

ношеніи, что, будучи лишенъ русскаго музыкальнаго націонализма, пишетъ оперы на переводные, французскіе сюжеты. Въ оперѣ „Пѣснь торжествующей любви“ замѣтенъ недостатокъ мелодіи, что Симонъ маскируетъ пряностями гармоніи; примѣръ — отсутствіе широкой пѣвучести въ его кантиленѣ, иллюстрирующей „пѣснь торжествующей любви“; эта мелодія усложнена энгармоническою и хроматическою гармонизаціею, и, вдобавокъ, написана въ минорѣ, что роднитъ Симона съ изнѣженнымъ „сѣвернымъ Беллини“ — Кюи, также избѣгающимъ мажора и мужественной экспрессіи. Опера Симона „Пѣснь торжествующей любви“, на тургеневскій сюжетъ (либретто Н. Вильде — не лучшее произведеніе названнаго композитора; я предпочитаю ей оперу „Рыбаки“ (либретто также Н. Вильде) [1]. Сюжетъ одноактной оперы „Рыбаки“ заимствованъ изъ стихотворенія В. Гюго „Бѣдные люди“ („Les pauvres gens“). По мнѣнію критики, это „довольно блѣдная копія съ прелестныхъ бретонскихъ картинокъ „Флибустьера“ Кюи“, но, по моему, „Рыбаки“ имѣютъ мало общаго съ „Флибустьеромъ“; дѣйствіе обѣихъ оперъ развивается на одномъ бретонскомъ побережьи — только и всего. „Рыбаки“ написаны не въ столь вымученномъ камерномъ стилѣ, какъ „Пѣснь торжествующей любви“: своимъ аріозо Симонъ придаетъ, на этотъ разъ, болѣе широкій и эффектный, чисто-оперный размахъ; а гармонизація безусловно прозрачнѣе, чѣмъ въ „Пѣсни торжествующей любви“. Конечно, аккомпаниментъ безъ лейтмотивнаго тематизма придаетъ характеръ однообразія и даже скуки речитативамъ „Рыбаковъ“, но зато эти речитативы поминутно прерываются крошечными, но хорошенькими, закругленными нумерами музыки, каковы въ 1-й картинѣ „Рыбаковъ“ — начальная пѣсня Жанны: „Боже мой, какую новость“ (народная бретонская пѣсня, взятая изъ сборника Бурго-Дюкудрэ), граціозный романсъ Норика „Ты помнишь, какъ съ тобой“, пѣсня Янника „Тамъ, гдѣ въ берегъ крутой“ (въ ритмахъ тарантеллы), во 2-й картинѣ — berceuse Жанны, дуэтъ ея съ мужемъ и т. д.; есть незамысловатые, но красивые ансамбли (квартетъ съ хоромъ, въ концѣ 1-й картины); ритмика бойкая, чисто-французская, такъ что нѣкоторыя аріозо похожи (какъ, впрочемъ, и у Кюи) на идеализованныя шансонетки, которыя надо больше говорить, чѣмъ пѣть. Въ результатѣ, „Рыбаки“ очень симпатичное произведеніе въ „хорошенькомъ“, мецio-драматическомъ оперномъ жанрѣ, интересная попытка въ направленіи „синтетическаго“ рода оперы и уравновѣшенія стилей мелодическаго и декламаціоннаго... Наименѣе удачна изъ оперъ Симона — „Ролла“, въ виду сильныхъ драматиче-

1) Шла впервые 23 февраля 1899 г. въ Большомъ театрѣ, подъ управленіемъ автора. Составъ: г-жа Маркова (Жанна) и Николаева (Ивонна) и гг. Собиновъ (Янникъ) и Миллеръ (Норикъ).

скихъ эффектовъ этой оперы, героемъ которой является скульпторъ, въ порывѣ сомнѣнія и отчаянія разбившій въ куски свою лучшую статую и помѣшавшійся на idée fixe— будто онъ убилъ свою возлюбленную, живую модель этой статуи; мелко-аріозный камерный стиль тутъ менѣе всего у мѣста, и эта основная ошибка не можетъ быть поправлена никакими тонкостями декламаціи и гармоническаго аккомпанимента весьма солидной работы.

Кстати отмѣчу, что Симонъ написалъ музыку къ прологу М. Д. Дмитріева „Торжество музъ", исполненному 6 января 1900 г., по случаю 75-лѣтія Большого театра въ Москвѣ (этимъ прологомъ чествовалось 75 лѣтъ тому назадъ открытіе театра [1]); музыка Верстовскаго не нашлась и потребовалась новая).

О другихъ оперныхъ композиторахъ декламаціоннаго направленія въ отчетномъ періодѣ я говорю ниже, въ общемъ алфавитномъ спискѣ, куда вошли и композиторы-мелодисты.

Изъ этого алфавитнаго списка слѣдуетъ, однако, выдѣлить наиболѣе выдающихся композиторовъ мелодическаго направленія: Направника, Бларамберга и Ипполитова-Иванова.

Эдуардъ Францовичъ Направникъ, родомъ чехъ, родился 24 августа 1839 г. въ Бейштѣ (близъ Кенигсгреца въ Богеміи), гдѣ отецъ его былъ учителемъ. Опредѣлившись въ органную школу въ Прагѣ (у Блажека и Пича), онъ также посѣщалъ фортепіанный институтъ Майделя и бралъ уроки инструментовки и чтенія партитуръ у директора пражской консерваторіи и композитора Кителя. Получивъ отъ князя Юсупова предложеніе управлять его домашнимъ оркестромъ, Направникъ, въ августѣ 1861 г., прибылъ въ Петербургъ, и по истеченіи двухлѣтняго срока контракта съ княземъ Юсуповымъ, поступилъ 10 сентября 1863 г. въ русскую оперную труппу „помощникомъ капельмейстера и органистомъ безъ оклада". 27 декабря 1868 г., въ бенефисъ Э. Ф. Направника, была поставлена его первая опера „Нижегородцы", имѣвшая хорошій успѣхъ. 15 мая 1869 г., вслѣдствіе серьезной болѣзни перваго капельмейстера К. Н. Лядова, Направникъ назначенъ первымъ капельмейстеромъ, съ годовымъ окладомъ сначала въ 3140 рублей (впослѣдствіи 9000 руб.) и полубенефисомъ; съ этихъ поръ начинается его капельмейстерская слава [2]), а съ того же года — и дѣятельность въ Императорскомъ Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ, въ качествѣ члена главной дирекціи и дирижера. 11 ноября 1886 г. поставлена на сценѣ маріинскаго театра вторая опера На-

---

1). См. стр. 108 этой книги.

2) За 35 лѣтъ (по 1899 г.) подъ личнымъ управленіемъ Направника поставлены были 62 оперы (изъ нихъ 36 русскихъ) и возобновлены 30 (изъ нихъ 15 русскихъ). Первый его дебютъ, въ качествѣ капельмейстера маріинской оперы — 12 октября 1864 г. (опера „Донъ-Жуанъ").

правника: „Гарольдъ“, въ 1895 г. третья—„Дубровскій“, въ 1902 г.—четвертая: „Франческа да Римини“. Направникъ—авторъ музыки къ драматической поэмѣ графа А. Толстого „Донъ-Жуанъ“ (впервые исполнена въ 1897 г.) и многихъ инструментальныхъ композицій [1]). Въ 1897 г. Э. Ф. Направникъ внесъ въ дирекцію с.-петербургскаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго общества капиталъ въ 2.700 рублей для образованія изъ его процентовъ ежегодной вѣчной стипендіи имени жертвователя; стипендія должна выдаваться талантливому ученику по классу теоріи, а за неимѣніемъ такого—по классу пѣнія, оркестровыхъ инструментовъ и, наконецъ, фортепіано. 25 ноября 1888 г., въ день празднованія 25-лѣтней дѣятельности Э. Ф. Направника, какъ дирижера, онъ былъ, указомъ Императора Александра III, возведенъ въ потомственное россійское дворянство; при новомъ царствованіи, императора Николая II, пожалованъ званіемъ „заслуженнаго артиста Императорскихъ театровъ“ и золотымъ нагруднымъ знакомъ солиста Его Величества.—Для характеристики Э. Ф. Направника, какъ личности, слѣдуетъ упомянуть о томъ общеизвѣстномъ обстоятельствѣ, что въ 1876 г. почтенный дирижеръ поставилъ на карту свою служебную карьеру, чтобы добиться увеличенія окладовъ своимъ сотрудникамъ—оркестрантамъ; осенью этого года кончился срокъ контракта съ Э. Ф. Направникомъ и онъ поставилъ условіемъ возобновленія контракта—прибавку жалованія оркестру во время великопостныхъ спектаклей. (См. „Русскую музыкальную газету“ 1898 г., стр. 781—въ статьѣ Ник. Ф. о Направникѣ).

Композиторскій талантъ Направника не отличается самобытностью творчества, и мелодическая изобрѣтательность его невелика; какъ гармонистъ, композиторъ изобличаетъ болѣе оригинальности и изящества. Полифоническая разработка его произведеній нерѣдко весьма хороша, что же касается отдѣлки контрапунктической, то къ ней композиторъ не чувствуетъ большой склонности, не смотря на свои прекрасныя теоретическія знанія. Со стороны формы, творчество Направника ясно, опредѣленно и логично. Къ положительнымъ композиторскимъ качествамъ его слѣдуетъ причислить превосходное умѣніе владѣть массами, что въ особенности относится къ оперным ъансамблямъ.

„Нижегородцы“, опера въ 4 дѣйствіяхъ или 6 картинахъ, либретто П. И. Калашникова, была впервые поставлена въ С.-Петербургѣ, на сценѣ Маріинскаго театра, 27 декабря 1868 г., въ бенефисъ Э. Ф. Направника. Исполнителями главныхъ партій на 1-мъ представленіи были: Куратовъ—г. Никольскій, Мининъ—г. Васильевъ 1-й, князь Боровскій—г.

1) Одна изъ нихъ (trio g-moll) премирована въ 1876 г. на конкурсѣ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Мельниковъ, Ольга—г-жа Соловьева, Ксенія—г-жа Шредеръ, стремянной—г. Булаховъ. Опера была встрѣчена публикою сочувственно; особенный эффектъ имѣли 1-е и 4-е дѣйствія и 2-я картина пятаго акта, изображающая вступленіе русскихъ войскъ въ освобожденный отъ поляковъ Кремль; авторъ получилъ нѣсколько цѣнныхъ подарковъ и капельмейстерскій жезлъ. Всего до 1898 г. эта опера шла на маріинской сценѣ 62 раза. Въ Москвѣ она была исполнена впервые 30 ноября 1884 г., на сценѣ Большого театра, подъ управленіемъ автора (въ томъ же году вышелъ ея клавираусцугъ, въ изданіи П. И. Юргенсона). Въ Казани была впервые исполнена уже ранѣе: 25 октября 1878 г. (въ труппѣ подъ антрепризою П. М. Медвѣдева). Заграницею впервые была исполнена 24 ноября = 6 декабря 1875 г., въ Прагѣ. Чехъ Направникъ своими „Нижегородцами“ проложилъ широкую дорогу другимъ русскимъ операмъ въ Прагу [1],—обстоятельство, для исторіи русской оперы, немаловажное!

„Нижегородцы“ написаны на либретто П. Калашникова, разработывающаго ту же эпоху смутнаго времени, во время которой происходитъ дѣйствіе и „Жизни за царя“. Но если баронъ Розенъ, по указаніямъ Глинки, развивалъ чисто-внутреннюю драму дѣйствующихъ лицъ, то П. Калашниковъ взялъ сюжетъ съ внѣшней, казовой стороны сценическихъ эффектовъ. Главными героями является чета влюбленныхъ (Ольги и Куратова), а народъ трактуется больше въ качествѣ антуража. Неудивительно, что народность въ музыкѣ Направника довольно условна; при всемъ эффектѣ знаменитаго аріозо Куратова въ концѣ оперы—„Здравствуй, Кремль“, оно не можетъ идти въ сравненіе, въ отношеніи народнаго элемента, съ простымъ речитативомъ Сабинина „Здравствуй, матушка Москва“, въ 1-мъ актѣ „Жизни за царя“. Лучшее въ оперѣ Направника—хоры. Сильное и выдержанное впечатлѣніе производитъ церковное пѣніе при обрядѣ бракосочетанія Куратова и Ольги, въ 3-мъ актѣ; Направникъ заимствовалъ тему для этого хора изъ канона Бортнянскаго и разработалъ ее очень удачно. Очень хорошъ хоръ „пѣсенниковъ“ 2-го акта, съ фугою, начиная со словъ, „Я просила вѣтеръ буйный“; очень оригиналенъ хоръ голодающихъ поляковъ въ 5-мъ актѣ, подъ аккомпаниментъ минорнаго полонеза. Оперѣ, однако, вредитъ близость ея сюжета къ „Жизни за царя“ и необходимость конкуррировать съ Глинкою.

Въ 1885 г. (см. „Жизнь П. И. Чайковскаго“, III, 17) Чайковскій, въ письмѣ къ Э. Ф. Направнику, изложилъ слѣдующій свой отзывъ о „Нижегородцахъ“ (по поводу одного изъ московскихъ представленій оперы): „Было бы, конечно, преувеличенно, если бы я сказалъ, что музыка „Нижегород-

1) Впервые въ Прагѣ исполнены были обѣ оперы Глинки, въ 1868 г., подъ управленіемъ М. Балакирева.

цевъ“ обладаетъ первоклассными художественными красотами. Съ тѣхъ поръ, какъ опера эта написана, вы шагнули далеко впередъ, и въ сравненіи не только съ „Гарольдомъ“, но и прелестнымъ Э-дурнымъ квартетомъ, Д-мольнымъ тріо, симфоническими танцами, послѣдовавшими вскорѣ послѣ „Нижегородцевъ“, эта опера есть произведеніе юношескаго, еще неустановившагося, таланта. Но говорю вамъ совершенно искренно, что вчерашній вечеръ[1]) былъ для меня чрезвычайно пріятенъ. Вся опера отъ начала до конца слушается съ постояннымъ удовольствіемъ, ибо написана изящно, просто, благородно. Мѣстами, благодаря вашему превосходному знанію сцены, впечатлѣніе дѣлается сильнымъ и потрясающимъ. Разумѣется, сильнѣе и удачнѣе всего третье дѣйствіе. Хоры тутъ написаны съ величайшимъ мастерствомъ; сцена народнаго возбужденія очень красива и чѣмъ дальше, тѣмъ становится интереснѣе, а что касается конца дѣйствія, то это пѣніе въ церкви, и шепотъ народа, и вообще весь этотъ нумеръ, служатъ ручательствомъ прочнаго благополучія оперы. Вообще, нужно сказать, что хотя, съ одной стороны, музыка „Нижегородцевъ“ есть плодъ таланта, находящагося подъ вліяніемъ предшественниковъ, — но, съ другой стороны, въ отношеніи сценичности, умѣнья дѣйствовать на слушателя такъ, чтобы его вниманіе не напрягалось и интересъ возросталъ—вы и тогда уже были мастеромъ.... Еще въ чемъ вы великій мастеръ, такъ это въ оркестровкѣ; она великолѣпна, блестяща, эффектна. Я говорилъ съ музыкантами оркестра; они говорятъ, что имъ такъ удобно и пріятно играть; а пѣвцы довольны тѣмъ, что оркестръ никогда не мѣшаетъ имъ.“

Вторая, по времени постановки, опера Направника, „Гарольдъ“, драматическая опера въ пяти актахъ или 9 картинахъ (либретто П. И. Вейнберга, по драмѣ Э. Вильденбруха) была окончена и издана въ видѣ клавираусцуга (П. И. Юргенсономъ въ Москвѣ) въ 1885 г., а впервые шла на с.-петербургской императорской Маріинской сценѣ 11 ноября 1886 г. Обстановленная со всевозможной роскошью въ декоративномъ и костюмномъ отношеніи, а также тщательно исполненная, опера имѣла хорошій успѣхъ; публика требовала повторенія нѣкоторыхъ нумеровъ и усердно вызывала автора. Исполнителями главныхъ партій были г-жи Павловская и Славина и гг. Васильевъ 3-й, Мельниковъ и Стравинскій. Въ теченіе сезона 1886—87 гг. опера была исполнена всего 12 разъ, а засимъ, съ тою же обстановкою, шла впервые въ Москвѣ, 15 ноября 1888 г., на сценѣ Большого театра, подъ управленіемъ автора. Заграницею опера была впервые исполнена въ Прагѣ, 11=23 марта 1888 г.

1) Дѣло идетъ о представленіи „Нижегородцевъ“ 4 января 1885 г.; письмо отъ 5 января 1885 г. (В. Ч.).

Въ „Гарольдѣ“ Направникъ добровольно лишилъ себя эффектовъ хорового ансамбля, наиболѣе ему удающихся, такъ какъ поддался декламаціонному направленію, не обладая ни даромъ мелодическаго речитатива, ни даромъ вагнеровской симфонической разработки оркестроваго аккомпанимента. Получилась чисто-капельмейстерская, умная и холодная, музыка, недостатки которой не можетъ искупить либретто, состоящее изъ однообразныхъ по настроенію, мрачно-драматическихъ сценъ. Разнообразятъ оперу интересная инструментовка (музыкальная картина 5-го акта „Битва во время морской бури“), да нѣсколько хорошенькихъ аріозо (romanzetta „Гарольда“ во 2-мъ актѣ, berceuse Адели въ 5 актѣ).

Наибольшій успѣхъ изъ оперъ Направника имѣла третья по времени постановки — „Дубровскій“, опера въ 4 актахъ или 5 картинахъ, либретто М. Чайковскаго. Опера эта издана была (П. И. Юргенсономъ въ Москвѣ) немедленно по ея окончаніи, въ 1894 г. и впервые исполнена въ С.-Петербургѣ, на сценѣ императорскаго Маріинскаго театра, 3 января 1895 г.; въ теченіе 3 лѣтъ опера выдержала на названной сценѣ 26 представленій и впослѣдствіи вошла въ постоянный репертуаръ. Главныя двѣ роли и партіи оперы, Дубровскаго и Маши, были исполнены въ день 1-го представленія четою Фигнеръ; опера имѣла большой успѣхъ. Опера быстро двинулась въ Москву и пошла по провинціи и заграницу. Въ Москвѣ она была исполнена въ 1-й разъ 26 декабря 1895 г., на сценѣ Большого театра, подъ управленіемъ автора. Въ 1896 — 97 гг. была исполнена въ Казани, Харьковѣ, Екатеринославѣ, Кіевѣ, Нижнемъ-Новгородѣ, Одессѣ, Полтавѣ, Саратовѣ и Ялтѣ. Заграницею была впервые поставлена: 1 = 13 декабря 1896 г. въ Прагѣ (въ первый же сезонъ выдержала 16 представленій), за симъ шла въ 1897 г.—въ Лейпцигѣ, въ 1898 г.—въ Брюннѣ и Пильзенѣ и т. д.

„Дубровскій“ – наименѣе оригинальная изъ оперъ Направника. Успѣхъ оперы указываетъ лишь на склонность оперной публики къ извѣстному консерватизму; дѣло извѣстное: всякой толпѣ легче оцѣнить что-нибудь знакомое (не слишкомъ, однако, плохое и слишкомъ ужъ явно подражательное: толпа — еще не чернь), чѣмъ что-нибудь новое, оригинальное. „Дубровскій“ приходится именно по плечу большой оперной публики.... Прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что Дубровскій М. Чайковскаго значительно проще и банальнѣе пушкинскаго прототипа (въ этомъ—разница между превосходнымъ либретто „Пиковой дамы“ и довольно ординарнымъ, хотя и сценически-эффектнымъ либретто „Дубровскаго“).

Дубровскій Пушкина—такой же романтическій и байроническій герой, какъ Германъ въ „Пиковой дамѣ“ Чайковскаго (либретто того же Модеста Чайковскаго). Въ душѣ пушкинскаго Дубровскаго—постоянная коллизія нѣсколькихъ

чувствъ, изъ которыхъ главныя—любовь къ Машѣ Троекуровой и ненависть къ ея отцу; въ либретто М. Чайковскаго эта коллизія совершенно не использована—остаются какія-то неинтересныя маскарадныя приключенія сладенькаго опернаго тенора, лишеннаго не только байроничности, но даже шика, присущаго Оберовскому Фра-Діаволо. Тутъ нечѣмъ было увлечься драматическому композитору; неудивительно, что и музыка Направника, развлекая слушателя присущимъ ей разнообразіемъ знакомыхъ отголосковъ и чужихъ стилей, не увлекаетъ ни на одинъ моментъ. Все инструментовано великолѣпно, написано для голосовъ такъ удобно, что эффектъ достигается безъ особаго усилія со стороны пѣвцовъ, а гармонизовано настолько просто, что и средне-музыкальный слушатель сразу улавливаетъ знакомые обороты въ послѣдованіи аккордовъ. Словомъ, всякій слушатель очень доволенъ тѣмъ, что опера нравится съ перваго раза, и лишь болѣе внимательный цѣнитель досадуетъ на отсутствіе драматической силы и оригинальности въ музыкѣ „Дубровскаго". Нѣсколько лучшихъ сценокъ оперы всѣ сплошь лирическаго характера (напримѣръ, хорошенькая мелодическая сценка „вступленіе, вокализа и романсъ" въ началѣ 3 акта, и французскій романсъ Дубровскаго „Ne jamais la voir, ni l'entendre", на текстъ Коппэ). Несамостоятельность стиля Направника въ оперѣ „Дубровскій" выступаетъ однажды съ особенною, непріятною яркостью; указываемъ на мелодическое сходство „хора дѣвушекъ" во 2-мъ актѣ: „Посмотрите, барышня, поглядите, милая" съ „хоромъ дѣвушекъ" въ „Евгеніи Онѣгинѣ" Чайковскаго: „Дѣвицы-красавицы, душеньки подруженьки". Но явная подражательность въ музыкѣ „Дубровскаго" встрѣчается всетаки очень рѣдко.... Странная опера! Ее нельзя уличить въ плагіатѣ сознательномъ и безсознательномъ, и примѣнить къ ней жестокое слово: „краденая музыка", и однако невозможно признать ея музыку оригинальною. Эта музыка не вскормлена внутренними глубинами духа, гдѣ накопляются жизненныя впечатлѣнія, какъ растительный перегной, въ которомъ пускаютъ глубокіе корни сильные и яркіе цвѣты вдохновенія; но худосочные, блѣдные цвѣты композиторской фантазіи Э. Направника выросли на тоненькомъ дернѣ привознаго, искусственнаго чернозема. Нѣтъ „почвы"! Выражаясь точнѣе, Э. Направникъ въ „Дубровскомъ" вдохновился воспоминаніями продирижированныхъ имъ оперъ, но не творилъ по внутренней, неотразимой, органической потребности; онъ могъ написать такую музыку, обладая надлежащимъ музыкальнымъ образованіемъ, но едва ли хотѣлъ онъ творить такъ, какъ хотятъ композиторы, освобождаясь отъ гнета и бремени вдохновенія съ органическою неизбѣжностью назрѣвшей тучи, разражающейся громами, молніями и ливнемъ.... Когда слушаешь оперы любого

оригинальнаго композитора, то за образами сценическими чуются образы житейскіе, слушатель думаетъ о душѣ и жизни творца музыки; но изъ-за образовъ и мелодій „Дубровскаго“ сквозятъ и просвѣчиваютъ лишь образы и мелодіи лучшихъ репертуарныхъ оперъ. Въ сценѣ пожара 2-го акта въ оркестрѣ слышится отголосокъ „заклинанія огня“ изъ финала „Валькиріи“; что напоминаютъ эти взвизги флейтъ-пикколо въ сценѣ разгула подъячихъ? — не Каспара ли изъ „Фрейшюца?“; пейзане бунтуютъ.... ба, да это какъ будто бунтъ поселянъ изъ мейерберовскаго „Пророка“; Дубровскій что-то часто ужъ очень смахиваетъ на Германа „Пиковой дамы“ Чайковскаго!... И въ результатѣ—умозаключеніе, самое прискорбное для Направника, такъ какъ къ нему приходитъ не только критикъ, но и всякій серьезный слушатель, требующій отъ оперной музыки, прежде всего, самобытности: „и зачѣмъ я пошелъ въ оперу сегодня?—пошелъ бы лучше на завтрашнее „Риголетто“!“

Несравненно выше, по музыкальному достоинству, хотя и далеко не столь популярная, какъ „Дубровскій“, четвертая опера Направника, лучшая изъ его оперъ въ отношеніи художественной цѣльности музыки, „Франческа-да-Римини“. Сюжетъ этой оперы (въ 4 актахъ или 5 картинахъ) заимствованъ изъ трагедіи С. Филлипса „Франческа и Паоло“; либретто Е. П. Пономарева (сценическая планировка О. О. Палечека). Опера шла впервые въ С.-Петербургѣ, на императорской маріинской сценѣ 26 ноября 1902 г., въ бенефисъ оркестра (въ томъ же году изданъ П. Юргенсономъ въ Москвѣ клавираусцугъ). Главныя партіи и роли—Паоло и Франчески—были исполнены четою Фигнеръ; составъ остальныхъ главныхъ исполнителей: Джіанчіотто — г. Яковлевъ, Анджела — г-жа Славина, Лукреція—г-жа Марковичъ, два офицера—гг. Шароновъ и Лабинскій. Публика приняла оперу и композитора прекрасно, требуя повторенія многихъ эпизодовъ.

Хорошая опера на сюжетъ „Франчески“ предполагаетъ, прежде всего, хорошіе любовные дуэты. Съ этой точки зрѣнія, „Франческа“—безусловно удачная опера; сближеніе Франчески и Паоло изображено выразительною музыкою, въ сжатыхъ, но общедоступныхъ, „лоэнгриновскихъ“ музыкальныхъ формахъ. Небольшая сцена Франчески и Паоло во 2-мъ актѣ прекрасно иллюстрируетъ начавшееся роковое сближеніе; сцена чтенія, въ 3-мъ актѣ, составляетъ дальнѣйшее развитіе настроенія (сцена мелодекламаціонная, на фонѣ мелодическаго, интереснаго аккомпанимента, въ Ges-dur; мелодія эта появлялась уже ранѣе, въ увертюрѣ); апогеемъ страсти дышетъ дуэтъ третьяго акта (larghetto въ Des-dur. „О, Боже, Боже, ты склонись къ намъ“—вѣнецъ всей оперы,—возгласы любовниковъ переплетаются въ интересной канонической имитаціи, какъ въ „Тристанѣ“ Вагнера, въ любовной сценѣ).

Много любопытнаго и въ другихъ музыкальныхъ партіяхъ (Джіанчіотто, Лукреціи); пріятно разнообразятъ мягкій лиризмъ оперы бойкія солдатскія сценки во 2-мъ актѣ (съ маршами и ухарскими шансонетками офицеровъ Коррадо и Лючіано). Общій стиль оперы — простой, благородный, непринужденный и даже самобытный (вагнеризмъ сказывается лишь въ формахъ, а не въ прямомъ подражаніи тѣмъ или инымъ пріемамъ вагнеровской мелодики или гармоніи). Конечно, эта „Франческа" лишена той глубины и нервной страстности, какою проникнута симфоническая поэма Чайковскаго подъ тѣмъ же заголовкомъ; но не подлежитъ сомнѣнію, что симпатичная и лирически-теплая музыка „Франчески" Направника жизнеспособнѣе академической и холодной „Франсуазы да Римини", оперы Тома, въ 1882 г. поставленной на сценѣ парижской „Большой оперы" и не удержавшейся въ репертуарѣ (не смотря на сценическіе эффекты, отсутствующіе въ оперѣ Направника: у Тома прологъ и эпилогъ оперы— въ аду, выведенъ самъ Данте, а самая опера — какъ бы иллюстрація къ разсказу Франчески о ея злополучной судьбѣ [1]).

Видное мѣсто въ оперномъ творчествѣ Направника занимаетъ его музыка къ драматической поэмѣ „Донъ-Жуанъ" графа А. К. Толстого. Эта музыка написана въ 1891 г.; клавираусцугъ изданъ въ 1892 г. (П. Юргенсономъ въ Москвѣ); кажется, въ томъ же 1892 г. драма съ этою музыкою шла въ Москвѣ, на сценѣ Малаго (драматическаго) театра. Весною 1897 г., эта музыка, подъ управленіемъ автора, была исполнена цѣликомъ на симфоническомъ собраніи московскаго отдѣленія императорскаго русскаго музыкальнаго общества.

Музыка состоитъ изъ пролога, въ 6 хоровыхъ нумеровъ, изъ которыхъ особенно интересны „хоръ облаковъ" (съ однообразною фигурою аккомпанимента, характеризующею постоянное движеніе облаковъ), „хоръ журавлей" (съ форшлагами на сильныхъ ноткахъ, изображающими журавлиные крики) и „хоръ свѣтлыхъ духовъ" (съ интересными педалями, разбитыми на восьмыя нотки стаккато): „Чѣмъ тѣни сумрачнѣй ночные"; слѣдуетъ еще упомянуть о хорошенькомъ соло „пѣсня соловья" (съ соотвѣтственными звукоподражаніями). За „прологомъ" идетъ увертюра, главная тема которой, въ ритмахъ болеро въ d-moll, очевидно, намекаетъ на суетливую, лишенную истинной жизнерадостности, тревогу въ характерѣ толстовскаго Донъ-Жуана; въ средней части появляется страстный эпизодъ въ Ges-dur — широкая и величественная мелодія котораго, очевидно, изображаетъ взаимное сильное влеченіе Донъ-Жуана къ Доннѣ-Аннѣ, — страсть, граничащую съ жаждою идеала; на мотивѣ этой части Донъ-

1) Прологъ оперы Тома кончается тѣмъ, что Франческа собирается повѣствовать поэту о своей жизни.

Жуанъ впослѣдствіи читаетъ письмо, Донны-Анны; финалъ этого эпизода—изумительно красивъ, „перлъ“ всей композиціи. Увертюра, несомнѣнно, идейна, тѣсно примыкаетъ къ драмѣ А. Толстого и ничѣмъ не напоминаетъ увертюру къ „Донъ-Жуану“ Моцарта. Повидимому, Направникъ намѣренно избѣгалъ всего, что слишкомъ напоминало бы музыку къ „Донъ-Жуану“ Моцарта или къ „Каменному гостю“ Даргомыжскаго: сцена поединка и смерти стараго командора, а также сцена на кладбищѣ (приглашеніе статуи на улицѣ) и явленія статуи командора у Направника набросаны въ видѣ эскизовъ; за то съ большою тщательностью и любовью написаны тѣ сцены соло и антракты, которые, примыкая тѣсно къ драмѣ Толстого, устраняютъ и мысль о конкурренціи съ Моцартомъ и Даргомыжскимъ. Изъ этихъ нумеровъ я отмѣчу: антрактъ къ 1-й картинѣ второго дѣйствія (комната Донны-Анны) — съ тремя темами, сообразно ходу драматическаго дѣйствія: похороннаго пѣнія, любовнаго экстаза (на этой темѣ кончается музыка ко второму дѣйствію) и еще третьею, болѣе оживленною, темою, въ которой угадывается гнѣвъ Донны-Анны на Донъ-Жуана; великолѣпный антрактъ къ 1-й картинѣ третьяго акта: „Кладбище, освѣщенное луною“, въ которой, по моему, три лейтмотива—„могильнаго пѣнія“, „нервной тревоги“ и „разгнѣваннаго командора“—чередуются красиво и выразительно; антрактъ къ эпилогу — теплая лирическая молитва съ непрерывными „педалями“ въ ровныхъ четвертяхъ; превосходны и вполнѣ испанисты: фанданго въ третьемъ актѣ, „серенада Донъ-Жуана“, на ритмахъ болеро, въ 1-мъ актѣ („Гаснутъ дальней Альпухарры“ — впрочемъ, у Чайковскаго серенада на тотъ же текстъ еще бойчѣе и молодцоватѣе) и „прощальная пѣсня Донъ-Жуана въ честь родины“ съ финаломъ на суетливую тему увертюры.... Вся музыка „Донъ-Жуана“ написана въ стилѣ ясномъ, вполнѣ оперномъ, но чуждомъ банальности и подражательности, и значительно превосходитъ музыку оперы Фитингофа Шеля на тотъ же текстъ („Донъ-Жуанъ де Тенорiо“).... Въ результатѣ, эта музыка, какъ и „Франческа да Римини“,—удачнѣйшія оперныя композиціи Направника, цѣнный вкладъ въ сокровищницу не одного русскаго, но и всего европейскаго опернаго творчества (такъ какъ вѣдь и „Франческа“, и „Донъ-Жуанъ“ принадлежатъ къ числу міровыхъ оперныхъ сюжетовъ).

Менѣе извѣстными, сравнительно съ Направникомъ, но все же весьма видными представителями мелодической оперы отчетнаго періода являются Бларамбергъ и Ипполитовъ-Ивановъ.

Павелъ Ивановичъ Бларамбергъ род. въ Оренбургѣ, 14 сентября 1841 г.; мать его греческаго, отецъ французскаго происхожденія, принадлежавшій къ высшему военному

сословію (генералъ-лейтенантъ, геодезистъ). Бларамбергъ получилъ воспитаніе въ с.-петербургскомъ лицеѣ, курсъ котораго кончилъ въ 1860 г. Рѣшающее значеніе въ его жизни, какъ и въ жизни многихъ русскихъ оперныхъ композиторовъ, имѣло знакомство съ кружкомъ Балакирева, умѣвшаго возбуждать музыкальный интересъ и энтузіазмъ. Въ юности (въ 1865 г.) Бларамбергомъ была написана опера „Воевода", на драму Островскаго, привлекшую Чайковскаго и Аренскаго, и (въ 1869 г.) музыка къ лермонтовскому „Демону", вдохновившему Шеля и Рубинштейна. Въ 1870-хъ гг. Бларамбергъ, послѣ продолжительной заграничной поѣздки, поселился въ Москвѣ, гдѣ долгое время завѣдывалъ въ газетѣ „Русскія Вѣдомости" иностраннымъ политическимъ отдѣломъ. Въ то-же время, до 1898 г., Бларамбергъ состоялъ преподавателемъ, а затѣмъ и профессоромъ теоріи музыки, инструментовки и формъ въ московскомъ филармоническомъ училищѣ. Съ 1898 г. Бларамбергъ живетъ въ Крыму, въ собственномъ имѣніи Чоргунъ.—Его оперы, въ порядкѣ ихъ постановки или изданія, суть: комическая трехъ-актная „Скоморохъ" (1887 г.), одноактная „Дѣвица-русалка" (1888 г.), четырехъ-актная „Марія Бургундская" („Марія Тюдоръ"; 1888 г.), четырехъ-актная „Тушинцы" (1895 г.) и двухъ-актная „Волна" (издана въ 1902 г.). Всего 5 оперъ.

Бларамбергъ, по складу своего дарованія, несомнѣнно, оперный мелодистъ, хотя въ первыхъ его операхъ опредѣленно сказываются вліянія новой русской музыкальной школы, т. е. оперы декламаціонной. Въ его оперной манерѣ замѣчаются тѣ же колебанія, что и у Римскаго-Корсакова, но шагъ въ сторону мелодической оперы у Бларамберга сдѣланъ смѣлѣе и рѣшительнѣе.

„Скоморохъ", комическая опера въ трехъ дѣйствіяхъ, посвященъ (въ изданіи клавираусцуга В. Бесселемъ въ 1896 г.) памяти А. Н. Островскаго; либретто заимствовано изъ комедіи Островскаго „Комикъ 17-го столѣтія", съ сохраненіемъ многихъ стиховъ подлинника. Опера была написана въ 1881 г., была одобрена с.-петербургскимъ опернымъ комитетомъ для постановки на императорскихъ театрахъ, но на императорскую оперную сцену не попала; одинъ актъ ея (1-й) шелъ на спектаклѣ филармоническаго общества въ Москвѣ, въ 1887 г., въ Маломъ театрѣ, съ нѣкоторымъ успѣхомъ.—Музыка „Скомороха", по всему своему складу, изобличаетъ характерную борьбу вліяній: декламаціоннаго à la Кюи и мелодическаго à la старо-итальянская „opera buffa". Во имя вѣяній перваго рода, Бларамбергъ пишетъ рядъ сценъ въ декламаціонномъ стилѣ, съ тематически-скуднымъ, какъ у Даргомыжскаго въ „Каменномъ гостѣ", аккомпаниментомъ, пестрящимъ модуляціями;—во имя вліяній второго рода, Бларамбергъ явно злоупотребляетъ скороговоркою,

пользуясь ею не только въ сольныхъ ансамбляхъ, но и въ примѣненіи къ хорамъ (примѣръ —скороговорка хора учениковъ на шестнадцатыхъ нотахъ, въ темпѣ allegretto: „Вотъ провѣдаетъ бояринъ, ты получишь на орѣхи“, во 2-мъ актѣ, сценѣ 8-й—стр. 102 и 103 клавираусцуга); эта скороговорка сильно вредитъ драматическому тексту, о которомъ такъ заботится Бларамбергъ въ другихъ „сценахъ“ своей оперы. Лучшія мѣста „Скомороха“—тѣ, въ которыхъ Бларамбергъ писалъ безъ системобѣсія, избирая тѣ или иныя музыкальныя формы въ зависимости отъ внутренняго содержанія текста. Очень удачно примѣнена фуга въ хорѣ учениковъ 2-го акта, наперерывъ другъ передъ другомъ разучивающихъ роли для „Комедійнаго дѣйства“: „Мы въ сей притчѣ аще согрѣшихомъ, ей, огорчати никого мыслихомъ“; арія Кочетова, читающаго Домострой, въ 3-мъ актѣ, очень кстати построена на темахъ церковныхъ пѣснопѣній; очень милы пѣсня Натальи въ 1-мъ актѣ: „Ты краса ли моя“ (въ естественномъ минорѣ), любовный дуэтъ 1-го акта на темы народныхъ пѣсенъ („Паренечекъ мой“, въ 5/4, стр. клавираусцуга 55 — напоминаетъ Римскаго Корсакова) и др. Не всегда комизмъ у Бларамберга носитъ условно-итальянскій характеръ; напримѣръ, пасторъ Грегори охарактеризованъ какимъ-то старомоднымъ, тяжеловѣснымъ менуэтомъ; упоминаніе Якова о скоморохахъ въ 1-мъ актѣ (стр. 48 клавираусцуга) сопровождается очень кстати скоморошьимъ трепакомъ въ аккомпаниментѣ; забавно хныкаютъ, на форшлагахъ, бабы Анисья и Татьяна (на словахъ: „Заплакала, прости, на дѣтокъ глядя.... а! а! а!“—стр. 26) и т. п. Главный недостатокъ музыки къ „Скомороху“ — малая рельефность въ характеристикахъ дѣйствующихъ лицъ, очерченныхъ у Островскаго такъ смѣло и ярко; происходитъ это отъ колебаній въ выборѣ индивидуальнаго стиля (напримѣръ, старикъ-Кочетовъ, человѣкъ-кремень домостроевскаго склада, у Бларамберга не вышелъ цѣльнымъ: слишкомъ ужъ много буфонитъ на итальянскій манеръ!). Незначительна по музыкѣ и интермедія 2-го акта (о цыганѣ и лекарѣ), лишенная всякаго „историческаго“ колорита; конечно, эта простенькая по фактурѣ интермедія выдѣлилась бы, если бы оркестровый аккомпаниментъ всей оперы былъ болѣе сложенъ въ тематическомъ отношеніи. За этими оговорками, опера „Скоморохъ“ остается сценически-эффектнымъ и довольно симпатичнымъ музыкальнымъ произведеніемъ, не лишеннымъ „русскости“.

Цѣльнѣе „Скомороха“ по музыкальному письму одноактная опера Бларамберга „Пѣвица-русалка“, шедшая въ Москвѣ, 3 апрѣля въ 1888 г., въ ученическомъ спектаклѣ московскаго филармоническаго общества, въ Маломъ театрѣ. Опера эта (клавираусцугъ напечатанъ въ 1899 г. В. Бесселемъ)

посвящена музыкально-драматическому училищу московскаго филармоническаго общества. Текстъ незамысловатаго либретто заимствованъ изъ стихотворенія Л. Мея (въ свою очередь, использовавшаго сюжетъ Мицкевича—о „свитезянкѣ", утопленницѣ-русалкѣ, увлекшей въ воду своего жениха-измѣнника); текстомъ для одного изъ хоровъ послужила баллада Всев. Крестовскаго объ утопленникѣ.—Музыка „Дѣвицы-русалки" написана въ формахъ болѣе ясныхъ и симметричныхъ, чѣмъ „Скоморохъ", причемъ небольшія гармоническія странности тутъ умѣстнѣе, чѣмъ въ „Скоморохѣ" (говорю въ особенности о рядѣ увеличенныхъ трезвучій, въ основномъ видѣ и въ секстаккордахъ, которыми Бларамбергъ пользуется для приданія музыкѣ „Дѣвицы-русалки" фантастическаго характера). Опера „Дѣвица-русалка" вообще мелодична и, будучи проста и доступна по ритмамъ, чужда банальныхъ поворотовъ мелодіи (благодаря случайнымъ знакамъ повышенія и пониженія, которыми хорошо пользуется композиторъ). Интродукція, хороводъ русалокъ, любовный дуэтъ, а въ особенности – баллада на слова Всев. Крестовскаго „Звѣзды по небу гуляютъ",—все это написано мило, свѣжо и талантливо, и притомъ съ минористымъ чисто-славянскимъ складомъ музыки, сообразно мѣсту дѣйствія (гдѣ-то „въ Карпатахъ").

Проще по фактурѣ и „Скомороха", и „Дѣвицы-русалки", болѣе ранняя по происхожденію опера Бларамберга „Марія Бургундская" (Марія Тюдоръ), впервые шедшая въ 1888 г. на сценѣ Императорскаго Большого театра. Кончена эта опера уже въ 1878 г.; она десять лѣтъ пролежала въ портфелѣ композитора. „Участь этой оперы болѣе, чѣмъ странная,—говоритъ біографъ Бларамберга [1]):—ее сняли съ репертуара изъ суевѣрія, чтобы не стряслась какая-нибудь новая бѣда внутри или внѣ театра, такъ какъ во время разучиванія и постановки этой оперы насчитываютъ три смерти, два обвала и одно крушеніе поѣзда; въ довершеніе ужаса—занавѣсъ еле спасли отъ гибели—канатъ лопнулъ"!—Опера „Марія Бургундская" менѣе оригинальна, чѣмъ „Скоморохъ" и „Дѣвица-русалка". Композиторъ, имѣющій особенное вліяніе на Бларамберга, какъ автора „Маріи Бургундской"—Мейерберъ; вліяніе русской новой оперной школы почти незамѣтно. Нѣкоторая дилеттантская поверхностность придаетъ гармонизаціи Бларамберга не въ мѣру популярный отпечатокъ, напоминающій фактуру итальянскихъ оперъ домейерберовскаго періода, а контрапунктистъ онъ въ этой оперѣ положительно слабый. Тѣмъ не менѣе, Бларамбергу присущъ драматическій размахъ; лучшія страницы его „Маріи Бургундской"– самыя драматическія, а именно, весь по-

1) В. Сѣрова, см. „Р. М. Газ." 1894 г. № 10.

слѣдній актъ, съ огромною сценою Маріи и Жанны, силою вещей и волею Виктора Гюго (по драмѣ котораго составлено либретто) поставленныхъ въ совершенно исключительное положеніе: кого-то казнятъ, но обѣ женщины не знаютъ, кого именно—графа-ли Маріани, любовника Маріи, или рабочаго Робера, жениха Жанны, и обѣ несказанно страдаютъ.... Въ положительную заслугу Бларамбергу надо поставить то обстоятельство, что къ концу оперы онъ усиливаетъ музыкальный интересъ своей композиціи, — а вѣдь какъ много оперъ, начало которыхъ обѣщаетъ больше, чѣмъ даетъ конецъ! Сладкозвучная, на итальянскій ладъ, кантилена Бларамберга нѣсколько неопредѣленна (характеристики дѣйствующихъ лицъ въ операхъ Бларамберга, вообще, блѣдноваты), но не банальна; примѣръ—серенада Маріани, въ началѣ II акта „Маріи". Неуспѣху этой оперы, несомнѣнно, способствовала и цензура: пьеса Гюго („Марія Тюдоръ") отличается колоритнымъ демократизмомъ (когда нужно отправить на плаху или Робера, или любовника королевы, Маріани, то поэтъ казнитъ второго.... по той причинѣ, что рабочій—„демократъ", а у Маріани „аристократическіе" вкусы); пьеса парадоксальна, но вѣдь всякій парадоксъ эффектенъ, и смягчать его—только портить....

Требованія декламаціонной школы, мелодизма и музыкальнаго націонализма, а вмѣстѣ и опернаго, широкаго стиля болѣе или менѣе удачно соединены въ четвертой оперѣ Бларамберга—„Тушинцы", извѣстнѣйшемъ и лучшемъ произведеніи этого композитора. Опера эта шла впервые въ Москвѣ, на сценѣ императорскаго Большого театра, 24 января 1895 г., съ хорошимъ успѣхомъ, имѣла порядочный успѣхъ и двинулась въ провинцію. До Петербурга она дошла черезъ 8 лѣтъ; въ іюлѣ 1903 г. частный „новый лѣтній театръ" (на Пескахъ) исполнилъ ее, въ составѣ исполнителей: г-жи Радина и Фингертъ, гг. Клементьевъ, Хлюстинъ, Брагинъ и др.

Главный упрекъ, который можно сдѣлать „Тушинцамъ"— это неудачное либретто, взятое изъ неудачной „хроники" Островскаго. Частно-семейная исторія, которую разсказываетъ Островскій, мало любопытна сама по себѣ, не будучи обставлена интереснымъ историческимъ фономъ (да и драматическій финалъ самосожженія слишкомъ крутъ и неожиданенъ). Въ „Жизни за царя" Глинки и „Нижегородцахъ" Направника за частно-семейною драмою наблюдаются интересныя историческія перспективы „смутнаго" времени на Руси, съ просвѣтомъ въ сторону новаго „спокойнаго" времени, имѣющаго наступить съ воцареніемъ новой династіи (Романовыхъ). Историческій же фонъ „Тушинцевъ" совершенно неинтересенъ; зритель такъ же мало сочувствуетъ „калифу на часъ", царю Василію Шуйскому, какъ и „тушинскому вору", и никакихъ просвѣтовъ въ сторону по-

рядка, среди общаго безпорядка, Островскій не открываетъ.... Такой сюжетъ, пожалуй, благодаренъ для композитора съ темпераментомъ Мусоргскаго и инстинктивною любовью къ босякамъ à la Максимъ Горькій; грубая, дикая простонародная музыка примитивнаго, но горячаго, лубочно-суздальскаго письма была бы здѣсь вполнѣ умѣстна. На самомъ дѣлѣ, музыкальное письмо „Тушинцевъ“ отличается лирическою мягкостью, доходящею до гладкости и прилизанности, такъ что получается противорѣчіе между музыкою и текстомъ. На это уже указывала русская музыкальная критика. В. Сѣрова, критикуя названную оперу (см. „Русскую музык. газету“ 1895 г., стр. 173), находитъ въ музыкальномъ стилѣ „Тушинцевъ“ Бларамберга „элегантность“.—Одновременно въ „Тушинцахъ“ Бларамбергъ поддается и вліянію Вагнера, въ смыслѣ звѣрски-ревучей оркестровки (такъ какъ подражать интимной сущности опернаго творчества Вагнера „лейтмотивному контрапункту“, какъ я уже говорилъ, не такъ-то легко даже для перворазрядныхъ талантовъ) и нѣкоторыхъ гармоническихъ и мелодическихъ пріемовъ. Въ IV актѣ „Тушинцевъ“ сцена пожара по музыкѣ напоминаетъ „заклинаніе огня“ изъ финала вагнеровской „Валкиріи“ и В. Сѣрова упрекаетъ Бларамберга въ томъ, что въ томъ же актѣ музыкальная картина восхода „врѣзывается въ оркестръ музыкальною иллюстраціею въ вагнеровскомъ вкусѣ, такъ что среди скромнаго православнаго напѣва у русскаго молодеческаго размаха Максимовой души (Максимъ — одинъ изъ героевъ хроники Островскаго: „Тушино“) врывается образъ Вотана съ пышными фразами тромбонныхъ фанфаръ и съ прирейнскимъ Sonnenschein'омъ....“ „Марія Бургундская“ съ ея рыцарственными героями, эффектною, условною фразою и позою болѣе благодарна, какъ оперный сюжетъ, для Бларамберга, и „элегантность“ его, какъ результатъ извѣстной общеевропейской оперной рутины, въ названной оперѣ является достоинствомъ, а не недостаткомъ. Но, разумѣется, условная оперная „элегантность“ такъ же пристала къ сюжету „Тушинцевъ“, какъ (pardon!) къ коровѣ—сѣдло.

Однако, помимо названнаго главнаго недостатка „Тушинцевъ“, въ этой оперѣ (неустойчивой по стилю, подобно „Скомороху“) много красивыхъ деталей. Прежде всего, слѣдуетъ упомянуть о достоинствѣ національнаго колорита, отличающемъ Бларамберга отъ полуфранцузовъ Кюи и Симона. Ритмика и складъ его мелодій вполнѣ народны; такъ напримѣръ, пѣсня Саблукова, которою начинается опера („И отъ Москвы заря“) написана въ естественномъ минорѣ и въ оригинальномъ тактовомъ разрядѣ: всѣ нечетные такты въ $^{5}/_{8}$, а четные—въ $^{4}/_{8}$; въ естественномъ минорѣ написанъ женскій хоръ третьяго акта „На морѣ утушка“, въ $^{5}/_{8}$ — свадебныя пѣсни того же акта „Кудри русыя какъ пошли за

столъ" и т. д. Большой похвалы заслуживаетъ довольно сложная тематическая работа въ вокальныхъ партіяхъ „Тушинцевъ": оригинальное контрапунктное сочетаніе русской и татарской мелодіи во 2-мъ актѣ, въ сценѣ въ тушинскомъ станѣ („Напала пороша"), красивыя имитаціи въ сценѣ „пригонъ плѣнныхъ", въ томъ же актѣ и т. д. Вообще. сочетаніе пріемовъ имитаціи и народной по строенію мелодіи производятъ очень „русское" впечатлѣніе (подражаніе „подголоскамъ" въ хоровой народной русской пѣснѣ); очень привлекателенъ поэтому любовный дуэтъ и квартетъ 3-го акта съ попытками свободныхъ каноническихъ подголосковъ. Кажется, третій, сплошь лирическій, актъ въ „Тушинцахъ", наилучшій. Общій стиль нѣсколько напоминаетъ „Князя Игоря" Бородина: много мажора.... Несомнѣнно, что массовыя и драматическія сцены въ оперѣ наиболѣе слабыя (4-й актъ, несмотря на всѣ умилительные пріемы колокольнаго звона и церковныхъ пѣснопѣній и на всѣ испытанные эффекты пожара съ реминисценціями „Feuerzauber"'а изъ вагнеровской „Валкиріи", обдаетъ слушателя какимъ-то трескучимъ крещенскимъ холодомъ). Несомнѣнно, однако, и то, что тѣ же сцены, при болѣе интересномъ либретто, произвели бы на слушателя болѣе сильное и художественное впечатлѣніе. Но этотъ жалкій Максимъ съ его неустойчивыми страстями (во имя личной вендетты онъ пошелъ къ тушинскому вору осаждать Троицкую Лавру. но вдругъ раскаивается и бѣжитъ отъ Лавры.... въ Москву, къ царю Шуйскому?— нѣтъ, въ Ростовъ!) и сладенькій теноръ — Николай, поющій что-то такое патріотическое въ 4-мъ актѣ, расхолаживаютъ слушателя, только что пришедшаго въ хорошее настроеніе отъ 3-го акта, гдѣ главную роль играетъ Людмила, бѣдовая и предпріимчивая боярышня, характеристика которой наиболѣе удалась Бларамбергу.... Старая исторія! Опять русскому оперному композитору наиболѣе удался женскій типъ! Невольно вспоминается старая жалоба на отсутствіе въ русскомъ искусствѣ „героевъ", при несомнѣнной наличности „героинь"!... [1]).

Повидимому, самъ Бларамбергъ сознавалъ. что лиризмъ съ примѣсью романтической элегантности, во вкусѣ французскихъ композиторовъ, болѣе ему свойственъ, чѣмъ сильный драматизмъ на русской бытовой подкладкѣ,—если послѣ драматическихъ „Тушинцевъ" написалъ „оперу-идиллію въ двухъ актахъ „Волна", на сюжетъ, заимствованный изъ „Донъ-Жуана" Байрона (идиллическій эпизодъ любви Гайде и Донъ-Жуана). Опера болѣе чѣмъ незамысловата по содержанію: дочь пирата Нурмагаль влюбляется въ пришельца,

---

1) Причины понятны: при извѣстномъ уровнѣ всероссійской культуры, женщина въ своей частно-семейной, естественной сферѣ можетъ геройствовать эффективѣе, чѣмъ мужчина въ свойственной ему сферѣ общественно-политической! (В. Ч.).

выброшеннаго волною на берегъ, а во 2-мъ актѣ уже и „свадебный пиръ"! „Идиллія" состоитъ изъ ряда дуэтовъ и тріо (у Нурмагаль есть подруга), причемъ во 2-мъ актѣ, для разнообразія, появляются „восточные танцы" и „баллада" баса, никакого отношенія къ главному дѣйствію не имѣющая. Стиль напоминаетъ Гуно; гармонизація проста и благозвучна; мелодика популярна, но не банальна, будучи приправлена восточными фіоритурками, увеличенными секундами и легкими гармоническими и ритмическими пряностями. Вся сплошь музыка дышетъ какою-то сладостною лѣнью; чувствуется, что она писалась исподволь и вызрѣвала медленно. Если принять во вниманіе, что П. Бларамбергъ съ 1898 г. удалился на отдыхъ въ цвѣтущій уголокъ Крыма, имѣніе Чоргунъ, то вполнѣ понятно то настроеніе dolce far niente, которымъ проникнута хорошенькая и симпатичная музыка „Волны", гдѣ даже начальная буря (построенная на фигураціи къ аккорду Es-dur) какая-то лѣнивая и скорѣе воркующая, чѣмъ ревущая! Особенно красиво по музыкѣ тріо 1-го акта, въ эпизодахъ „страдалецъ бѣдный, ахъ, успокойся", съ имитаціями въ двухъ женскихъ голосахъ; финалъ тріо — совершенно въ итальянскомъ духѣ.... При всѣхъ достоинствахъ музыки „Волны", приходится констатировать, что и въ этой оперѣ Бларамбергъ не создалъ ничего индивидуальнаго. Этотъ композиторъ, въ концѣ концовъ, не болѣе, какъ талантливый эклектикъ и оперная посредственность, но не простая, а „золотая", блестящая и элегантная, посредственность. Такіе люди не двигаютъ впередъ музыкальную культуру, но і. удерживаютъ ее на извѣстномъ уровнѣ и не даютъ ей упасть, а это заслуга все же не маловажная, особенно для такой мало-культурной въ музыкальномъ отношеніи странѣ, какъ та, которой была посвящена оперная дѣятельность Бларамберга.

Хорошимъ музыкантомъ, но также съ нѣсколько неопредѣленною музыкальною индивидуальностью, является Ипполитовъ-Ивановъ, опера котораго, на Тургеневскій сюжетъ, „Ася", впервые поставленная 28 сентября 1900 г. въ Москвѣ, на сценѣ Частной оперы, имѣла весьма порядочный успѣхъ.— Михаилъ Михаиловичъ Ипполитовъ-Ивановъ (его не надо смѣшивать съ Михаиломъ Михаиловичемъ Ивановымъ, музыкальнымъ критикомъ „Новаго Времени" и авторомъ оперы „Забава Путятишна" — см. далѣе, алфавитный списокъ композиторовъ), сынъ придворнаго механика, род. 7 ноября 1859 г. въ Гатчинѣ. Въ 1875 г. онъ поступилъ въ с.-петербургскую консерваторію и прошелъ спеціальный курсъ теоріи композиціи у Корсакова. Кончивъ консерваторію съ серебряною медалью, онъ вскорѣ сталъ директоромъ музыкальнаго училища тифлисскаго отдѣленія И. Р. М. О. и дирижеромъ мѣстной оперы, гдѣ 23 января 1887 г. и была по-

ставлена впервые его опера „Руѳь“. Ипполитовъ-Ивановъ авторъ научныхъ изслѣдованій грузинской народной пѣсни (въ журналѣ „Артистъ“) и многихъ инструментальныхъ композицій. Съ 1893 г. онъ состоитъ профессоромъ въ московской консерваторіи, по классамъ гармоніи, инструментовки и свободнаго сочиненія. Извѣстенъ съ того же времени, какъ дирижеръ оперными представленіями московской Частной оперы, въ репертуарѣ которой видное мѣсто занимали оперы учителя его, Римскаго-Корсакова. Въ 1903 г. (22 января, на представленіи Частной оперы, шедшемъ въ бенефисъ Ипполитова-Иванова; исполнялись „Кащей“ Р.-Корсакова и „Іоланта“ Чайковскаго) торжественно праздновалось 20-лѣтіе музыкальной дѣятельности И.-Иванова (22 января 1883 г. онъ выступилъ впервые дирижеромъ въ С.-Петербургѣ, со своею увертюрою для оркестра „Яръ-Хмѣль“ [1])…. Рѣшающее вліяніе на Ипполитова-Иванова, какъ композитора, имѣютъ оперы Чайковскаго, которому посвящена „Руѳь“. Эта лирическая опера написана на библейскій сюжетъ (по книгѣ „Руѳь“). Серьезный знатокъ восточной музыки, И.-Ивановъ прекрасно обработываетъ восточныя, а также подлинныя древне-еврейскія мелодіи (пѣснь Ноемини съ хоромъ, въ III актѣ „Руѳи“: „Въ пѣснѣ хвалебной славьте Творца“) и удачно творитъ оригинальныя мелодіи въ восточномъ духѣ (примѣръ: каватина Рувима, во II актѣ: „Какъ лилія рая“). Либретто „Руѳи“ не вполнѣ въ библейскомъ духѣ: нѣтъ наивно-прекрасной сцены по Библіи, когда старый Воозъ проснулся лунною ночью, у стога, и испугался—увидѣвъ передъ собою молодую женщину, Руѳь, которая стала просить, чтобы онъ вступилъ съ нею въ законный бракъ; есть зато влюбленный теноръ Рувимъ, который мелодраматически закалывается на свадьбѣ Вооза и Руѳи…. Но музыка И.-Иванова вполнѣ выдерживаетъ характеръ библейской идилліи: она благородно-проста и задушевна.

Сложнѣе и нервнѣе „Руѳи“—„Ася“ Ипполитова-Иванова. Впервые эти „лирическія сцены“ (въ трехъ актахъ или пяти картинахъ) шли 28 сентября 1900 г. на сценѣ московской Частной оперы, при составѣ исполнителей: Гагинъ—г. Шкаферъ, N. N.—г. Кругловъ, Ася—г-жа Цвѣткова, фрау Луизе—г-жа Петрова, студентъ-сеніоръ—г. Секаръ-Рожанскій, старый буршъ—г. Левандовскій.

Либреттистъ „Аси“, Н. А. Невструевъ, далъ оперѣ поворотъ не совсѣмъ согласный съ тургеневскимъ прототипомъ (изъ разсказа подъ тѣмъ же заголовкомъ). Ася у Тургенева прежде всего—своего рода Протей, кокетка по природѣ и призванію, по поводу которой вспоминается старин-

---

1) Въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ я нашелъ указаніе, что въ Харьковѣ, въ 1898 г. и а концертѣ, были исполнены отрывки изъ оперы Ипполитова-Иванова „Азра“. Возможно, однако, что существуетъ третій Ивановъ, котораго и спутали съ авторомъ „Руѳи“.

ный стишокъ Богдановича: „во всѣхъ ты, Душенька, нарядахъ хороша!" — а затѣмъ уже она — болѣзненно-страстная дѣвушка, мучительно чувствующая свое внѣбрачное рожденіе; Н. А. Невструевъ же оттѣнилъ въ своемъ либретто эту послѣднюю сторону Аси, ея болѣзненную жажду любви, характерную для психологіи такихъ гамлетовскихъ натуръ (такъ какъ вѣдь герой, увѣренный въ себѣ, скорѣе можетъ обойтись безъ привязанности, чѣмъ неудачникъ гамлетовскаго склада). Получилось, пожалуй, нѣчто не столь эффектное въ внѣшнемъ смыслѣ, какъ въ разсказѣ Тургенева, но болѣе глубокое и психологически-интересное, и вполнѣ подходящее къ музыкальной личности Ипполитова-Иванова, несомнѣнно, склоннаго къ лирическому элегизму. А тутъ какъ разъ оперный типъ Татьяны (въ „Евгеніи Онѣгинѣ" Чайковскаго) невольно пришелъ на умъ.... и вотъ, вмѣсто Аси, получился двойникъ Татьяны вообще и „сцены письма" въ частности (въ „Асѣ" какъ и въ „Евгеніи Онѣгинѣ", есть своя „сцена письма")! Кстати припомнился Ипполитову-Иванову и самъ Онѣгинъ, прототипъ фата N. N. въ „Асѣ", а тамъ и Ленскій пригодился для изображенія мечтательнаго Гагина (въ „Асѣ") въ извѣстномъ свѣтѣ и поворотѣ.... Я, однако, спѣшу оговориться, что „Ася" не есть прямое подражаніе „Евгенію Онѣгину", какъ „Дубровскій" Направника не есть прямое подражаніе „Пиковой дамѣ"; оперы И.-Иванова и Направника подражательны лишь въ томъ смыслѣ, что, очевидно, возникли не путемъ органическимъ, изъ глубокой внутренней потребности, изъ накопившихся жизненныхъ впечатлѣній, а изъ побужденій болѣе или менѣе внѣшнихъ и случайныхъ, среди которыхъ славолюбіе играетъ важнѣйшую роль. „Я хочу написать то-то!"—соображаетъ композиторъ, которому надоѣлъ, приспичилъ какой-либо сюжетъ, давно уже копошившійся въ немъ; такой композиторъ не задается вопросомъ о стилѣ — послѣдній опредѣляется самою идеею произведенія и, въ силу этого, является оригинальнымъ. „Я могу написать оперу въ манерѣ Чайковскаго, которую такъ любитъ публика!"—соображаетъ капельмейстеръ, и пишетъ болѣе или менѣе „капельмейстерскую" оперу.

Но если „Ася" московскаго капельмейстера, въ цѣломъ, столь же мало удовлетворительна, какъ и „Дубровскій" капельмейстера петербургскаго, то нельзя отказать этой оперѣ въ симпатичныхъ и интересныхъ деталяхъ. Романсный à la Чайковскій стиль 2-й картины, въ изящно-меланхолическомъ минорѣ, красиво контрастируетъ съ мажорно-пѣсеннымъ складомъ 1-й картины, посвященной изображенію студенческаго кутежа съ „Landesvater"'омъ, „Ergo bibamus" и „Gaudeamus". Контрастъ этотъ былъ бы еще эффектнѣе, если бы это мажорное музыкальное самодовольство грубыхъ нѣмецкихъ буршей было изображено въ одной и той же карти-

нѣ на ряду съ минорными вздохами русскихъ интеллигентовъ,—но и въ этомъ видѣ первыя 2 картины производятъ законченное впечатлѣніе. Аріозо Аси послѣ письма къ N. N., сильно-тревожный дуэтъ ея съ Гагинымъ, пѣсенка фрау Луизе о Лорелеѣ, пѣсня стараго бурша „Сижу въ прохладномъ погребкѣ", ноктюрнъ въ видѣ антракта къ 3-му акту,—все это звучитъ свѣжо и не банально. Мѣстами очень мило вставлена мелодекламація въ пѣніе (напримѣръ, возгласъ, Аси: „Вы въ лунный столбъ въѣхали", въ концѣ 2-й картины); есть и контрапунктическое мастерство (сочетаніе вальса и „Gaudeamus" въ концѣ 1-й картины). — Опера издана въ видѣ клавираусцуга въ 1900 г. П. Юргенсономъ; она посвящена Варварѣ Михайловнѣ Зарудной-Ивановой, извѣстной въ свое время пѣвицѣ, супругѣ композитора.

Остальныхъ оперныхъ композиторовъ отчетнаго періода, писавшихъ оперы на русскія либретто, я группирую въ нижеслѣдующемъ алфавитномъ порядкѣ—съ оговоркою, что эти композиторы зачастую весьма отличаются другъ отъ друга даровитостью и что понятіе „не столь извѣстные композиторы" далеко не всегда бываетъ тождественно съ понятіемъ „композиторы не столь талантливые".

Г-жа Адамовичъ, Е. К. Одна изъ ученицъ Гензельта; авторъ оконченной въ 1896 г. оперы „Князь Серебряный" (не смѣшивать съ „Княземъ Серебрянымъ" Казаченка — см. ниже).

Аничкова-Борисова, О. В. Въ 1897 г. представила на разсмотрѣніе въ дирекцію императорскихъ с.-петербургскихъ театровъ оперу „Ксенія", на сюжетъ изъ бытовой жизни 16 вѣка.

Арно, Я. Д., теноръ императорской маріинской оперы,— авторъ текста и музыки къ оперѣ въ двухъ дѣйствіяхъ, съ апоѳеозомъ: „La donna è mobile или женщины измѣнчивы". Эта опера шла впервые въ С.-Петербургѣ 15 ноября 1901 г. при составѣ: Марія, молодая вдовушка—г-жа Барро и Евгеній, художникъ — г. Арно. Главный эффектъ оперы, расчитанной на самую примитивную публику, значится, по ремаркѣ въ печатномъ либретто, такъ (сцена происходитъ въ Парижѣ, на Елисейскихъ поляхъ): „По аллеѣ проходитъ похоронная процессія въ сопровожденіи военной музыки. Затѣмъ черезъ сцену проходятъ русскіе моряки, чествуемые публикой, въ сопровожденіи военнаго оркестра. Большое движеніе публики, устраивающей оваціи русскимъ. Играютъ „гимнъ" и марсельезу. Крики: „Vive la Russie, vive la France!"- да здравствуетъ русскій Царь, да здравствуетъ Франція!" Ремарка апоѳеоза гласитъ: „На авансценѣ Евгеній и Марія—мертвые, около нихъ, поодаль, мольбертъ Евгенія, сломанный. Напротивъ, посрединѣ сцены, дѣтская кроватка; на ней, одѣтый въ саванъ, ребенокъ. Около кроватки—молодая женщина, жена

Евгенія, съ распущенными волосами, съ безумно-блуждающими глазами, растрепанная, помѣшанная, стоитъ у кроватки и твердитъ: „Володя, Евгеній"…. „Что касается до музыки г. Арно, — пишетъ критикъ „Русской музыкальной газеты" по поводу этой оперы („Р. М. Г." 1901 г., стр. 1193),—то въ ней имѣются даже два дѣйствительно прелестныхъ мѣста; одно изъ нихъ — подлинный ноктюрнъ Шопена, который играетъ на сценѣ „Марія — молодая вдовушка" (г-жа Барро) и архи-извѣстная, также подлинная, пѣсня „La donna è mobile", изъ „Риголетто" Верди, которую поетъ „Евгеній - художникъ", г. Арно, онъ же и авторъ всего этого забавнаго спектакля". 6 февраля 1902 г. эта опера шла въ Либавѣ, въ городскомъ театрѣ; на слѣдующій день критикъ „Либавскихъ новостей" (№ 32), въ негодованіи, писалъ про музыку г. Арно: „Ожидая встрѣтить что-то порядочное, хорошее, мы встрѣтили самый грубый шантажъ".

Баланчивадзе—авторъ оперы „Тамара", оконченной въ 1901 г.

Блейхманъ, Юлій Ивановичъ. Родился 24 ноября 1868 г. въ С.-Петербургѣ. Музыкальное образованіе получилъ у Н. Ѳ. Соловьева и Н. А. Римскаго-Корсакова, а также у Рейнеке и Ядассона въ лейпцигской консерваторіи. Въ 1893—94 г. организовалъ въ С.-Петербургѣ общедоступные концерты; въ 1894—95 г. дирижировалъ симфоническими концертами с.-петербургскаго филармоническаго общества. Авторъ многихъ инструментальныхъ и вокальныхъ композицій и двухъ оперъ: „Севастьянъ-мученикъ" (духовная опера) и „Принцесса-Грёза".

Отрывки изъ „Принцессы-Грёзы" (3-й актъ) шли впервые въ С.-Петербургѣ, 3 апрѣля 1899 г., въ особомъ „оперносимфоническомъ" концертѣ (на которомъ были исполнены отрывки изъ оперъ: М. М. Иванова—„Забава Путятишна" и С. Юферова—„Антоній и Клеопатра"). Впервые цѣликомъ на сценѣ „Принцесса-греза" шла 10 октября 1900 г. въ Москвѣ, въ Новомъ императорскомъ театрѣ, съ недурнымъ успѣхомъ. Больше всего понравился 2-й актъ, послѣ котораго нѣсколько разъ вызвали композитора. Составъ исполнителей былъ: принцъ Рюдель—г. Собиновъ, принцесса Мелиссанда—г-жа Маркова, рыцарь Бертранъ—г. Гончаровъ и патеръ Трофимій—г. Трезвинскій. Въ С.-Петербургѣ, на императорской маріинской сценѣ, опера была впервые поставлена 2 февраля 1902 г., подъ управленіемъ г. Варлиха. Составъ: Рюдель—г. Собиновъ, Трофимій — г. Шароновъ, Мелиссанда — г-жа Куза, Бертранъ—г. Яковлевъ. Имена остальныхъ участниковъ: г-жа Носилова и гг. Маркевичъ, Климовъ, Ивановъ, Григоровичъ и Орѣшкевичъ. „Русская музыкальная газета" (1902 г., стр. 174) отмѣтила пестроту обстановки: „Обстановка сборная, настоящая попурри: небо изъ „Валькиріи",

дворецъ изъ „Ферамopca“, море изъ „Тристана“, павильонъ изъ „Эсклармонды“, рясы пилигримовъ изъ „Тангейзера“, мантія принцессы изъ „Лоэнгрина“, шуты изъ „Раймонды“, рабыни изъ „Баядерки“ и пр., и пр.“ Спектакль шелъ съ благотворительною цѣлью: въ пользу „Театральнаго Общества“ и повторенъ былъ черезъ недѣлю, 9 февраля, съ подобною же цѣлью (въ пользу „Общества для защиты дѣтей отъ жестокаго обращенія“). Опера посвящена И. А. Всеволожскому.

„Принцесса-Грёза“—это опера-романсъ, опера романсиста-композитора, пишущаго интересно и мило въ лирическіе моменты оперы и впадающаго въ монотонность и вялость, когда надо прибѣгать къ описательной характеристикѣ или къ оригинальной фантастикѣ, или къ оживленному, темпераментному драматизму. Въ результатѣ, опера Блейхмана довольно мелодична и, со стороны гармонической, довольна изящна (музыка напоминаетъ, по складу своему, лучшіе романсы итальянцевъ конца 19 вѣка, краемъ уха уже слышавшихъ о Вагнерѣ, хотя и не доросшихъ до лейтмотивнаго контрапункта—напримѣръ, романсы Тости), но не „дѣйственна“ въ смыслѣ драматическомъ; 2-й и 4-й акты нѣсколько живѣе другихъ. Декламація очень тщательная и вдумчивая,—черта, сближающая оперу Блейхмана съ „Корделіей“ Соловьева. Критикъ „Русской музыкальной газеты“ (1902 г., стр. 172) справедливо замѣчаетъ: „Индивидуальность г. Блейхмана не достаточна для ситуацій, требующихъ силы, напряженности или грандіозности выраженія. Когда матросы (въ 1-мъ актѣ) видятъ землю, какой безумный восторгъ, какая одуряющая радость предполагается текстомъ!... Получился недурно звучащій, но и довольно банальный хоръ—крохотная оперная суматоха.... Какъ тщетны попытки принцессы и трубадура (въ 3-мъ актѣ) быть страстными, разъ уже бумажныя розы наброшены на подмостки вмѣсто лилій!“ и т. п. Оркестровка интересна, съ частыми „соло“ отдѣльныхъ инструментовъ; голоса аккомпанимента, не развиваясь до послѣдовательнаго тематизма, образуютъ временами красивыя звучности.... Болѣе реалистическій и менѣе драматическій сюжетъ оказался бы, вѣроятно, вполнѣ по силамъ талантливаго романсиста, а романтическій драматизмъ „Принцессы-Грёзы“, всего этого общества фанатиковъ поэтическаго мечтанія и самаго испанистаго чувства чести, это—драматизмъ въ квадратѣ. Музыкальный драматургъ по призванію (вродѣ Мейербера) призадумался бы надъ такимъ сюжетомъ и, пожалуй, отказался бы отъ него, признавъ его не въ мѣру труднымъ и неблагодарнымъ; каково же было справляться съ этою задачею, будучи лишь романсистомъ-лирикомъ!...

Бородинъ, Иванъ Александровичъ. Родился въ 1830-хъ гг.; авторъ оперы „Князь Ярославъ“, отрывки изъ которой

исполнялись на концертахъ самимъ авторомъ въ 1890-хъ гг. въ г. Ригѣ. Авторъ многихъ „романсовъ" на манеръ „цыганскихъ пѣсенъ". Отрывки изъ „Князя Ярослава" изобличаютъ старосвѣтскую простоту фактуры современниковъ Глинки. Само собою разумѣется, что этого Бородина и этого „Князя Ярослава" не слѣдуетъ смѣшивать съ Александромъ Порфирьевичемъ Бородинымъ и „Княземъ Игоремъ".

Брянскій. Основатель въ 1890 г. „дѣтскаго опернаго театра" въ Одессѣ (при участіи дирижера В. Г. Завадскаго). Авторъ дѣтской оперы „Плутни кота" (въ двухъ картинахъ), которою и начались представленія одесской „дѣтской оперы". 26 декабря 1900 г. эта опера шла для празднованія 10-лѣтія дѣтскаго опернаго театра въ Одессѣ, репертуаръ котораго состоялъ преимущественно изъ переводныхъ „сказокъ для дѣтей" (Абта „Красная шапочка" и др.).

Василенко, С. Н. [1]) Авторъ оперы: „Сказаніе о градѣ великомъ Китежѣ и о тихомъ озерѣ Свѣтоярѣ. Музыкально-драматическій эпизодъ въ одномъ дѣйствіи или 3 картинахъ (текстъ Н. Невструева". Это, въ сущности кантата, предъявленная С. Василенкомъ весною 1901 г., при окончаніи консерваторіи по композиторскому классу. Экзаменаціонная коммиссія московской консерваторіи И. Р. М. О. отнеслась къ „Сказанію о Китежѣ" съ большимъ одобреніемъ и постановила: просить о включеніи этой композиціи въ концертный репертуаръ московскаго отдѣленія И. Р. М. О.; кантата и была исполнена въ концертѣ „отдѣленія" 16 февраля 1902 г. Нѣсколько исправленная и приспособленная для сцены, кантата эта, уже въ видѣ оперы, впервые шла съ успѣхомъ на сценѣ московской Частной оперы, подъ управленіемъ Ипполитова-Иванова, 22 марта 1903 г.

Либретто „Сказанія о Китежѣ" (городѣ, провалившемся въ озеро, по молитвѣ жителей, при нашествіи татаръ) разработываетъ одно изъ очень поэтическихъ преданій народнаго (въ частности, раскольничьяго) быта и даетъ хорошій матеріалъ для музыканта. С. Василенко очень удачно использовалъ этотъ матеріалъ; прежде всего слѣдуетъ указать на твердость и мастерство въ главныхъ контурахъ музыки: на характерное изображеніе націонализмовъ русскаго и татарскаго, эффектно контрастирующихъ другъ съ другомъ. Засимъ я приведу выдержку изъ рецензіи о музыкѣ „Сказанія", А. В. Оссовскаго (см. „Извѣстія с.-петербургскаго общества музыкальныхъ собраній", февраль-мартъ 1903 г.), предваряя, что прологъ и первые два нумера оперы, упоминаемые въ этой выдержкѣ—лучшія мѣста „Сказанія" (впослѣдствіи лишь сцена гиканья татаръ и обрядъ отпѣванія заживо воиновъ, готовящихся къ бою, написана съ не меньшимъ музыкальнымъ умѣньемъ и настроеніемъ). А. В. Оссовскій пишетъ:

[1]) Сергѣй Никифоровичъ; род. въ 1872 г. въ Москвѣ.

„Кантата открывается родомъ пролога — аріей гусляра, повѣствующаго на берегу озера Свѣтояра „группѣ путниковъ“ о чудесной судьбѣ города Китежа. Эта арія лучшая и наиболѣе оригинальная часть всей кантаты, прекрасная по задушевности настроенія, свѣжести и гибкости музыки, разнообразящейся то эпизодами эпическаго склада, то живописными подробностями, то моментами искренняго и теплаго лиризма. При всей свободѣ формы, арія С. Василенка не теряетъ ни на минуту единства и текучести, этихъ неизмѣнныхъ спутниковъ всякаго истинно художественнаго произведенія. Вмѣстѣ съ тѣмъ очень удачно схваченъ С. Василенкомъ повѣствовательный, былинный складъ музыки, слегка подернутый дымкою меланхоліи, столь свойственной всѣмъ сказаніямъ о стародавнихъ временахъ. По общему своему складу, эта арія носитъ слѣды вліянія великихъ русскихъ художниковъ—Н. А. Римскаго-Корсакова, въ подробностяхъ фантастическаго характера, и Бородина, въ эпизодахъ эпическаго склада. Въ примѣръ приведу мѣста аріи, отмѣченныя въ клавирѣ цыфрами 4 и 5, и вторую половину цыфры 6. Здѣсь все построеніе музыки и, въ частности, гармоническія подробности—чередованіе одноименныхъ мажора и минора, терцовое послѣдованіе аккордовъ—напоминаютъ своеобразную манеру Н. А. Римскаго-Корсакова. Въ отличіе отъ многихъ другихъ частей кантаты, разсказъ гусляра отдѣланъ технически весьма тщательно и съ видимою любовью.

Далѣе слѣдуетъ изложеніе въ дѣйствіи и картинахъ чудеснаго событія, о которомъ только что повѣствовалъ гусляръ. Связью между первою, повѣствовательною, и второю, драматическою, частями служитъ симфоническое интермеццо (№ 1), первая фраза котораго послужила уже для построенія краткаго вступленія къ аріи гусляра; фраза эта позднѣе будетъ употреблена въ хорѣ иноковъ. Она весьма типична своимъ древне-русскимъ складомъ и по характеру напоминаетъ напѣвы каликъ перехожихъ или духовные стихи. По предположенію Н. Д. Кашкина, весьма правдоподобному, тема эта заимствована изъ ритуальныхъ раскольничьихъ напѣвовъ. Разработка ея сдѣлана г. Василенкомъ бѣдновато. Вторая часть интермеццо (vivace) изображаетъ народное смятеніе при вѣсти о нашествіи Батыя. Музыка течетъ здѣсь весьма живо и гладко и хорошо рисуетъ драматическое положеніе, но—увы—она не нова и не самостоятельна. Насколько ситуація и обстановка сцены, происходящей ночью, на городской площади, при зловѣщемъ пламени костровъ, подъ звонъ тревожнаго набата, весьма близко напоминаютъ соотвѣтствующее положеніе въ „Псковитянкѣ“—знаменитую сцену вѣча,—настолько и вторая часть интермеццо С. Василенка по пріемамъ, построенію и характеру чрезвычайно совпадаетъ съ оркестровымъ интермеццо Н. А. Римскаго-Корсакова, предшествующимъ сценѣ вѣча.

Тѣ же секундаккорды, та же педаль въ басу (въ прерывающемся движеніи) для изображенія ударовъ набата, та же тревожная бѣготня восьмушекъ стаккато въ верхнихъ голосахъ. Слышны здѣсь и отзвуки Бородина, притомъ довольно явственные.

Интермеццо приводитъ ко второй картинѣ, открывающейся хоромъ китежанъ, выражающихъ свой ужасъ передъ надвигающимися полчищами татаръ. Музыка этого хора (№ 2) написана свободно, живо и съ энергіей и выразительно передаетъ сценическое положеніе. Начинаясь красивымъ фугато, она вся сдѣлана съ значительною техническою увѣренностью и умѣлостью. Но задавая вопросъ, насколько этотъ хоръ по пріемамъ и настроенію новъ въ русской музыкѣ, мы опять должны отвѣтить, что и въ этомъ случаѣ сочиненіе С. Василенка—лишь талантливые отголоски уже давно созданнаго въ этой области тѣми же Бородинымъ и Римскимъ-Корсаковымъ, а отчасти и Мусоргскимъ. Мое замѣчаніе вовсе не клонится къ изобличенію г. Василенка въ какихъ либо заимствованіяхъ, плагіатѣ,—талантливые люди къ нимъ не прибѣгаютъ,—я говорю лишь о близости техническихъ пріемовъ выраженія и, еще больше, о близкой родственности, а отчасти даже совпаденіи настроеній."

Указавъ на то, что вторая половина оперы уступаетъ, по музыкально-драматическимъ достоинствамъ, первой половинѣ „Сказанія", А. В. Оссовскій приходитъ къ слѣдующимъ, по моему, совершенно правильнымъ, общимъ выводамъ:

„Сочиненіе С. Василенка не служитъ проявленіемъ сильной и самобытной творческой личности, а впадаетъ, по духу своему, въ русло уже съ издавна существующаго теченія въ русскомъ искусствѣ. Если же въ немъ и есть что-либо отличное отъ школы, созданной Римскимъ-Корсаковымъ, Бородинымъ и Мусоргскимъ, то оно должно быть отнесено не насчетъ самобытности С. Василенка, а приписано вліянію Москвы, ибо въ манерѣ московскихъ композиторовъ, придерживающихся національнаго направленія, имѣются нѣкоторыя трудно опредѣлимыя словами общія черты, ихъ объединяющія и выдѣляющія изъ ряда петербургскихъ композиторовъ, хотя и не дающія имъ права наименованія школою.

Въ то же время „Сказаніе о Китежѣ", въ лучшихъ своихъ частяхъ, свидѣтельствуетъ о несомнѣнномъ, простомъ и здоровомъ композиторскомъ дарованіи С. Василенка,—повидимому, грубоватомъ, но уже и теперь вооруженномъ значительнымъ техническимъ умѣньемъ и увѣренностью. Эти двѣ послѣднія черты, затѣмъ отсутствіе всякихъ стремленій къ новому, своему—грезящемуся, но еще не найденному—и, отсюда, уравновѣшенное спокойствіе фантазіи и, наконецъ, объективность творчества придаютъ сочиненію С. Василенка обличье зрѣлости, столь восхищающей въ молодомъ авторѣ

почтеннаго Н. Д. Кашкина [1]). Но блаженъ, кто съ молоду былъ молодъ. Не указываетъ ли эта ранняя зрѣлость на отсутствіе въ талантѣ С. Василенки живыхъ и новыхъ побѣговъ, которые распустились бы со временемъ въ свѣжее и цвѣтущее дерево?

Поэтому,—думается мнѣ,—далеко еще до занесенія имени С. Василенка на скрижали исторіи отечественной музыки, какъ то дѣлаетъ, повидимому, весь московскій музыкальный міръ, ибо исторія искусствъ безжалостна и считается только съ яркими и самобытными художественными индивидуальностями, въ солнечныхъ лучахъ которыхъ со временемъ тонутъ всѣ звѣзды,—даже и первой величины,—заимствующія свой свѣтъ отъ царственныхъ свѣтилъ."

• Виллуанъ, Василій Юльевичъ, музыкальный педагогъ (племянникъ и ученикъ Александра Ивановича Виллуана, единственнаго учителя и лучшаго друга А. Г. Рубинштейна) и композиторъ. Родился 16 октября 1850 г. въ Москвѣ, въ 1873 г. окончилъ московскую консерваторію и переселился въ Нижній Новгородъ, гдѣ въ томъ же году учредилъ музыкальные классы мѣстнаго отдѣленія И. Р. М. О., директоромъ которыхъ и состоитъ донынѣ. Авторъ нѣсколькихъ инструментальныхъ пьесъ и романсовъ и „оперы для юношества"—„Принцъ Леліо", поставленной впервые 20 февраля 1902 г. въ Казани, въ залѣ Родіоновскаго института (подъ управленіемъ инспектора музыки г. Гуммерта; исполнительницами были воспитанницы института). Опера написана на текстъ Е. Парадизовой, высоко-педагогическій и высоко-скучный (принцъ Леліо ищетъ Истины, къ которой приводитъ его Мудрость съ дочерьми Вѣрою, Надеждою и Любовью,—всѣ эти аллегорическіе персонажи фигурируютъ и на сценѣ), но музыка не лишена бойкости и свѣжести. Фактура проста; маленькимъ соло и хорикамъ аккомпанируетъ одно фортепіано, къ которому присоединяется скрипка въ наиболѣе чувствительныхъ мѣстахъ („сонъ Леліо"). Для юношества все это покажется, вѣроятно, интереснымъ. Опера посвящена Н. А. Быковой.

Баронъ Врангель, Василій Георгіевичъ. Родился 13 іюня 1862 г.; воспитаніе получилъ въ Пажескомъ корпусѣ, по окончаніи котораго поступилъ на гражданскую службу. Окончилъ курсъ композиціи у профессора Іогансена въ с.-петербургской консерваторіи въ 1890 г. Авторъ романсовъ и инструментальныхъ композицій и редакторъ (въ 1898—99 г.) музыкальнаго журнала „Нувеллистъ". Скончался 25 февраля 1901 г. въ С.-Петербургѣ. Въ 1896 г. исполнялась, оркестромъ Александринскаго театра, музыка Врангеля къ драмѣ Чаева „Дмитрій Самозванецъ".

---

1) Московскаго музыкальнаго критика, отнесшагося къ оперѣ С. Василенка съ особымъ сочувствіемъ.

Гартевельдъ, Вильгельмъ Наполеоновичъ. Родился въ 1862 г. въ Стокгольмѣ; музыкальное образованіе получилъ въ лейпцигской консерваторіи, по окончаніи которой переселился въ Россію. Его опера „Пѣснь торжествующей любви" въ 1895 г. шла въ Москвѣ (въ частной оперѣ Унковскаго) и въ Харьковѣ, а впослѣдствіи—въ Казани и др. городахъ. Не слѣдуетъ смѣшивать эту оперу съ оперою Симона, подъ тѣмъ же заголовкомъ.

Главачъ, Войтѣхъ Ивановичъ, даровитый дирижеръ, прекрасный органистъ, музыкальный педагогъ и композиторъ. Главачъ—чехъ по происхожденію; родился въ мѣстечкѣ Ледичи. Въ 1861 г. поступилъ въ школу органистовъ въ Прагѣ, гдѣ изучалъ, кромѣ органной игры, и теорію композиціи. По окончаніи школы въ 1865 г., сталъ дирижеромъ, хоровымъ и оркестровымъ. Въ 1870 г. переселился въ Россію. Извѣстенъ сталъ преимущественно въ 1882—86 гг., когда дирижировалъ концертами Павловскаго вокзала. Съ 1900 г.—солистъ-органистъ придворнаго оркестра. 22 февраля 1901 г. справлялъ юбилей 30-лѣтней артистической дирижерской дѣятельности, въ теченіе которой управлялъ болѣе чѣмъ 1630 концертами! — Упоминается здѣсь, какъ авторъ комической оперы „Облава".

Горѣловъ, А. Л. Родился въ 1865 г. Основатель музыкальныхъ классовъ и дирижеръ симфоническихъ концертовъ астраханскаго отдѣленія И. Р. М. О. въ 1890-хъ гг., впослѣдствіи дирижировалъ въ Сестрорѣцкѣ, Москвѣ и С.-Петербургѣ, а лѣтомъ 1903 г.—грандіозными празднествами, посвященными памяти Гуса, въ Прагѣ. Авторъ оперы „Вій", отрывки изъ которой исполнялись 2 февраля 1897 г., въ Черниговѣ.

Гречаниновъ, Александръ Тихоновичъ. Родился 13 октября 1864 г. въ Москвѣ. Музыкальное образованіе получилъ въ московской консерваторіи, гдѣ окончилъ курсъ фортепіано по классу Сафонова (въ 1890 г.) и въ с.-петербургской консерваторіи, гдѣ окончилъ курсъ теоріи композиціи по классу Римскаго-Корсакова (въ 1893 г.). Въ 1894 г. его квартетъ былъ премированъ на конкурсѣ с.-петербургскаго камернаго общества. Гречаниновъ—авторъ многихъ инструментальныхъ и вокальныхъ композицій. Написалъ музыку къ пьесамъ: „Снѣгурочка" Островскаго, „Царь Ѳедоръ" и „Іоаннъ Грозный" А. Толстого (для Художественно-общедоступнаго театра въ Москвѣ) и оперу „Добрыня Никитичъ".

Музыка Гречанинова къ „Снѣгурочкѣ" была исполнена впервые 24 сентября 1900 г. въ Художественно-общедоступномъ театрѣ въ Москвѣ. Ив. Липаевъ („Русская музыкальная газета" 1900 г., стр. 930) слѣдующимъ образомъ характеризуетъ музыку Гречанинова къ этой пьесѣ: „Собственно говоря, оркестра и хора, а также и партіи солистовъ въ обще-

принятомъ, ходячемъ смыслѣ, въ „Снѣгурочкѣ“ (Гречанинова) вы не найдете; вы услышите здѣсь скорѣе, такъ сказать, жизненныя, правдивыя подражанія голосамъ и инструментамъ. Въ „Прощай, честная масляница“ хоръ—толпа, не поющая по указкѣ; раздающіеся звуки деревянныхъ духовыхъ и фисгармоній не напоминаютъ сопровожденія оркестра, а вѣрнѣе — жилейки, пузыри, лиры и волынки. Инструментальная часть у г. Гречанинова, вообще, чудесна. Пѣсня Леля „Земляничка-ягодка“ прелюдируется рожкомъ-гобоемъ, затѣмъ прекрасно поддерживается сопѣлкой-кларнетомъ и народными инструментами слѣпцовъ, имитируемыми деревянными. Арфа, фортепіано, два фагота, віолончель и фисгармонія весьма кстати — въ хорѣ гусляровъ, а сочетанія струнныхъ съ деревянными — въ пѣснѣ Леля „Туча со громомъ сговаривалась“. Хорошо также примѣнены инструменты въ обрядѣ омовенія, въ пѣснѣ Бобыля и др. Часто получается иллюзія какихъ-то древнихъ „мусикійскихъ орудій“. Мелодическая и гармоническая стороны — въ простонародномъ, безъискусственномъ духѣ, съ довольно видною ролью унисоновъ и квинты; въ этомъ сказывается что-то сѣдое, эпическое, могучее и ласково-нѣжное.“ И въ заключеніи, упомянувъ о вліяніи на музыку Гречанинова оперы Римскаго-Корсакова на тотъ же сюжетъ, московскій критикъ констатируетъ въ „Снѣгурочкѣ“ Гречанинова нѣкоторую оригинальность и „находчивость истиннаго таланта“. При этомъ Ив. Липаевъ упускаетъ изъ виду, что самый выборъ сюжета, использованнаго двумя знаменитыми композиторами (Чайковскимъ и Р.-Корсаковымъ) едва ли свидѣтельствуетъ о большой „находчивости“ Гречанинова, „истинный талантъ“ котораго, впрочемъ, не подлежитъ сомнѣнію.

Отрывки изъ оперы Гречанинова „Добрыня Никитичъ“ исполнялись впервые въ С.-Петербургѣ, въ февралѣ 1903 г., на одномъ изъ общедоступныхъ концертовъ графа А. Д. Шереметева, съ успѣхомъ (авторъ получилъ лавровый вѣнокъ); исполнены были вступленіе и весь третій актъ (составъ: Алеша Поповичъ — г. Богдановичъ, Добрыня — г. Кедровъ, Настя—г-жа Данковская и князь—г. Филипповъ). 14 октября 1903 г. эта опера шла съ большимъ успѣхомъ на сценѣ московскаго Большого театра. (Алеша—г. Донской, Добрыня—г. Шаляпинъ, Настя — г-жа Салина, Мамелфа — г-жа Синицына, Марина—г-жа Маклецкая).

Этотъ успѣхъ объясняется (помимо участія любимаго москвичами г. Шаляпина) сценическими эффектами довольно интересно составленнаго либретто (сцены у колдуньи Марины; бой съ Змѣемъ Горынычемъ) и популярностью музыки, написанной подъ очевидными вліяніями Глинки („Русланъ“), Бородина („Князь-Игорь“) и Римскаго-Корсакова („Садко“ и др.). Слабая сторона композитора — драматизмъ,

на что прямо указалъ Н. Кашкинъ (послѣ 1-го представленія оперы) словами:

„Прекрасныя стороны таланта г. Гречанинова, извѣстныя и ранѣе, проявились и въ Добрынѣ Никитичѣ, но бывшій до сихъ поръ чистымъ лирикомъ, съ живописью нѣжныхъ оттѣнковъ чувства, г. Гречаниновъ остался такимъ же и здѣсь, а между тѣмъ складъ сюжета требовалъ большей силы, мужественной энергіи и, наконецъ, больше опытности въ пониманіи требованій сценическаго движенія. Музыка г. Гречанинова сплошь красива, но эта красота довольно однообразна, такъ что, въ концѣ-концовъ, вниманіе слабѣетъ и притупляется. Сюжетъ самъ по себѣ даетъ положенія, вызывающія невольныя сопоставленія съ „Русланомъ", но здѣсь эти положенія расплываются и не даютъ законченной цѣльности впечатлѣнія. Алеша Поповичъ до извѣстной степени напоминаетъ роль Фарлафа, но, разумѣется, соперничать съ геніальною музыкой и ея характерностью у Глинки трудно."

Сильная сторона „Добрыни" — ясная, свѣтлая, мажорная музыка и доступная симметрія музыкальныхъ формъ, а также, какъ упоминалось, „популярность" музыкальнаго письма.

Давидовъ, Алексѣй Августовичъ (племянникъ знаменитаго віолончелиста, Карла Юльевича Давидова). Родился 23 августа 1867 г. въ Москвѣ. Окончилъ с.-петербургскій университетъ по математическому факультету. Въ 1887—91 гг. учился въ с.-петербургской консерваторіи по классамъ Вержбиловича (віолончель) и Римскаго-Корсакова (композиція). Въ 1891 г. получилъ конкурсную премію Бѣляева за струнный квартетъ. Въ 1895—96 г. состоялъ предсѣдателемъ „с.-петербургскаго общества музыкальныхъ собраній", поставившаго, при его содѣйствіи, оперы „Псковитянка" Р.-Корсакова, „Борисъ Годуновъ" Мусоргскаго и „Геновефа" Шумана. Авторъ ряда романсовъ и оконченной въ 1900 г. оперы „Потонувшій колоколъ", по одноименной драмѣ Гауптмана (будто бы одобрившаго передѣлку). Отрывки изъ этой оперы (1-й актъ) исполнялись впервые 11 декабря 1899 г. на концертѣ, въ помѣщеніи придворнаго оркестра, въ С.-Петербургѣ. Самая же опера впервые была исполнена въ ноябрѣ 1903 г., силами с.-петербургской консерваторіи (составъ: Магда — г-жа Макарова, Раутенделейнъ — г-жа Дубровская, Лѣшій — г. Мельниковъ, Водяной — г. Петровъ, Генрихъ — г. N.).

Общій стиль оперы Давидова — скорѣе мелодекламаціонный, чѣмъ мелодическій; типъ оперы нѣсколько неопредѣленный („опера-moderato"! — выразился о ней критикъ Р. К. — см. „Русскую музыкальную газету" 1903 г., стр. 1193). Мелодизмъ отдѣльныхъ, болѣе законченныхъ нумеровъ довольно незначителенъ, а отсутствіе тематизма въ оркестровомъ ак-

компаниментѣ къ декламаціоннымъ нумерамъ вредитъ интересу послѣднихъ (вообще говоря, полифонія—слабая сторона оперы). Изъ наиболѣе удачныхъ мѣстъ оперы можно указать, въ первомъ дѣйствіи, на большую сцену Генриха и Раутенделейнъ и на финалъ тамъ же, во второмъ — на сцену Магды и Генриха, на заклинаніе огня и на сцену Генриха и Раутенделейнъ, въ третьемъ — на аріозо Генриха, на сцены его съ пасторомъ, съ Раутенделейнъ, въ четвертомъ—на хоръ русалокъ (прелестно чередованіе Dur'а и Moll'я), аріозо Раутенделейнъ и на всю заключительную сцену оперы (Раутенделейнъ и хоръ).

Въ результатѣ, при несомнѣнной поэзіи либретто и общей талантливости музыки, опера Давидова—очень симпатичная композиція. Надо, однако, замѣтить, что самое интересное лицо у него въ оперѣ не Генрихъ (какъ у Гауптмана), а Раутенделейнъ: музыкальный драматизмъ хромаетъ! Критикъ „С.-петербургскихъ Вѣдомостей“ говоритъ по этому поводу слѣдующее:

„По гауптманской драмѣ, Генрихъ—центръ, къ которому все тяготѣетъ, въ которомъ, какъ въ микрокосмѣ, отражается все окружающее. Онъ — реформаторъ, руководитель массъ, новый Мессія, призванный спасти человѣчество. Въ музыкальной обрисовкѣ г. Давидова этого не видно. Я не скажу, чтобы личность Генриха оставалась въ тѣни, но она не достаточно выдвинута на первый планъ, недостаточно подчеркнута. Гдѣ экстазъ его рѣчей, обращенныхъ къ пастору? Гдѣ призывъ къ соединенію подъ крестомъ новаго міровоззрѣнія? Звуки пронеслись—и громкіе звуки, но вы не тронуты, между тѣмъ, даже при чтеніи, это мѣсто поэмы производитъ сильное впечатлѣніе! Нѣкоторое исключеніе представляетъ короткій „гимнъ солнцу“, болѣе удавшійся автору, но его широкой темѣ не дано настоящаго развитія. Получился „колоколъ“ почти безъ литейщика Генриха (говорю объ его музыкальной обрисовкѣ).—Говоря фигурально, колоколъ отлитъ Раутенделейнъ, такъ какъ эта граціозная фея гораздо болѣе удалась автору. Почти всѣ ея нумера интересны; граціозно ея первое обращеніе къ пчелкѣ и выстрадана ея послѣдняя пѣсня — грустное разставаніе съ Генрихомъ, который утратилъ въ ея глазахъ все обаяніе генія и величія! Граціозный, фантастическій элементъ, сравнительно, удался автору: хоры эльфовъ изящны, а въ пляскѣ и хорѣ лѣшихъ (первый актъ) есть даже сила (хотя „ковка меча“ изъ „Зигфрида“, очевидно, не давала спать автору). Куда ни прокралась эта маленькая Раутенделейнъ, она оставила впечатлѣніе чего-то милаго и граціознаго: разводитъ-ли она огонь на очагѣ, цѣлуетъ-ли она больного Генриха въ глаза — авторъ сумѣлъ обрисовать эти мѣста ясною и симпатичною музыкою. Но изобразить страданія несчастнаго Генриха ему со-

вершенно не удалось: иногда мелькають воспоминанія изъ „Тристана", но они обрываются музыкою сухою, какъ сухъ канцелярскій докладъ.... Это была, кажется, первая попытка, въ нашей музыкѣ, выразить современныя настроенія „мятущагося человѣка" [1])—и, по прежнему, мы ждемъ композитора, который сумѣлъ-бы это сдѣлать!"...

Длусскій Эразмъ Яковлевичъ. Родился въ 1857 г. въ подольской губерніи. Научное образованіе получилъ въ с.-петербургскомъ университетѣ; музыкальное – въ с.-петербургсой консерваторіи (въ два періода: сперва по классу гармоніи Іогансена, а затѣмъ, послѣ перерыва въ нѣсколько лѣтъ, по классу композиціи Соловьева); окончилъ консерваторію въ 1894 г. Былъ одно время извѣстнымъ въ С.-Петербургѣ аккомпаніаторомъ. Авторъ многихъ романсовъ („Хочется плакать, любить и молиться!") и инструментальныхъ композицій. Написалъ оперы: „Романо" (1895 г.), „Коринѳская невѣста" (одноактная) и „Урвази" (1900 г.)

Опера „Урвази" была впервые исполнена въ концертномъ видѣ, въ помѣщеніи придворнаго оркестра, подъ управленіемъ г. Варлиха, въ маѣ 1901 г. Составъ былъ: Урвази—г-жа Гладкая, Рагда—М. Полетика, Рустанъ—г. Морской и Саванаресъ—г. Кедровъ. Оперѣ посчастливилось попасть на оперную маріинскую сцену въ С.-Петербургѣ, гдѣ она впервые исполнялась 12 марта 1902 г. Составъ былъ: Урвази — г-жа Гладкая, Рагда - г-жа Славина, Рустанъ—г. Лабинскій и Саванаресъ—г. Кедровъ; дирижировалъ оркестромъ г. Варлихъ. Единичное представленіе оперы состоялось съ благотворительною цѣлью. Опера имѣла хорошій успѣхъ; публика заставила повторить арію Урвази: „О, какъ васъ жаль" и пѣсню Рустана.

Сюжетъ двухактной „Урвази" (текстъ г-жи Полотебновой) довольно поэтиченъ (индійская княжна Урвази, полюбивъ свѣтлаго духа, жертвуетъ ради него жизнью, послѣ чего становится утреннею звѣздою) и, будучи чисто-лирическимъ, вполнѣ соотвѣтствуетъ лирическому дарованію автора-романсиста. Если эпизоды сильнаго драматическаго движенія въ „Урвази" довольно слабы по музыкѣ (такова партія ревнивой Рагды и сцена заклинанія ею злыхъ духовъ), то эпизоды нѣжнаго настроенія „пріятно баюкаютъ слухъ своей милой мелодичностью, отдѣлкой аккомпанимента и изящными красками колорита" („Русская музыкальная газета" 1902 г., стр. 373). Недостатокъ оперы Длусскаго - реминисценціи изъ Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, отсутствіе самобытнаго музыкальнаго стиля. Кромѣ двухъ вышеназванныхъ нумеровъ оперы, наиболѣе эффектны: аріэтта Рагды „Пѣсней нѣжной", сцена Саванареса съ Урвази и заключительная пѣсня

---

1) А Германъ въ „Пиковой дамѣ" Чайковскаго? (В. Ч.).

(послѣ смерти Урвази) „урвазиной души" (спиритъ бы сказалъ: урвазинова „астрала" или „перисприта").

Дновскій Б. К. Кіевскій композиторъ, авторъ русской оперы „Сорочинская ярмарка".

Ивановъ Михаилъ Михайловичъ (его не надо смѣшивать съ упоминавшимся Михайломъ Михайловичемъ Ипполитовымъ-Ивановымъ, авторомъ „Руѳи" и „Аси"), музыкальный критикъ „Новаго Времени" и композиторъ. Родился 11 сентября 1849 г. въ Москвѣ. Въ 1869 г. окончилъ с.-петербургскій технологическій институтъ, а затѣмъ, въ Москвѣ, бралъ уроки у Чайковскаго по гармоніи и у Дюбюка—по фортепіано; впослѣдствіи, живя въ Римѣ (1870—76 гг.), Ивановъ дополнилъ свое музыкальное образованіе занятіями контрапунктомъ у Блюма и фонъ-Гирта, а практическимъ сочиненіемъ—у Сгамбатти. Съ 1876 г., поселившись въ С.-Петербургѣ, Ивановъ сталъ постояннымъ музыкальнымъ критикомъ газеты „Новое Время". Ивановъ—авторъ инструментальныхъ композицій (симфоническая поэма „Кузнечикъ-музыкантъ" и др.), романсовъ и т. д. и двухъ оперъ: „Потемкинскій праздникъ" (1888 г.) и „Забава Путятишна" (кончена въ 1899 г.).... Изъ этихъ двухъ оперъ болѣе поздняя по времени происхожденія попала на сцену ранѣе первой. „Забава Путятишна" шла впервые въ Москвѣ на сценѣ императорскаго Новаго театра 3 января 1899 г. (отрывки изъ нея: „Татарскій маршъ", „Лѣсная тишь" и „Шествіе князей" исполнялись въ Москвѣ ранѣе: въ январѣ 1897 г., на концертѣ Филармоническаго Общества, подъ управленіемъ композитора); опера имѣла нѣкоторый успѣхъ. 3 апрѣля 1899 г., въ С.-Петербургѣ, исполнялись два акта изъ „Забавы Путятишны" на концертѣ (съ актомъ изъ „Принцессы Грезы" Блейхмана и „прологомъ" изъ оперы Юферова „Антоній и Клеопатра")—также съ успѣхомъ. Въ началѣ 1899 г. опера исполнялась въ Харьковѣ, въ оперномъ театрѣ Церетели; харьковская оперная труппа завезла „Забаву" въ С.-Петербургъ, гдѣ и дала ее, на сценѣ Панаевскаго театра, 27 марта 1900 г. (составъ: Забава—г-жа Фостремъ, Василиса—г-жа Карамзина-Жуковская, Ставръ—г. Тарасовъ, Князь—г. Чистяковъ, Соловей—г. Донской и др.); опера принята была публикою довольно тепло. 16 марта 1901 г. она была исполнена въ С.-Петербургѣ, въ частномъ оперномъ театрѣ г. Любимова, на сценѣ консерваторіи, съ безусловнымъ успѣхомъ, которому способствовали образцовые исполнители главныхъ партій: г-жа Фостремъ (Забава) и г. Собиновъ (Соловей). Опера дошла и до сцены „Народнаго дома" въ С.-Петербургѣ, гдѣ исполнялась въ февралѣ 1903 г.

Популярность „Забавы Путятишны" (текстъ Буренина, на сюжетъ былины о Ставрѣ Годиновичѣ) понятна. Не отличаясь достоинствами оригинальности и глубины, опера на-

писана въ доступномъ итальянско-русскомъ мелодическомъ стилѣ современниковъ Глинки. Какъ бы ни былъ строгъ иной музыкальный критикъ въ своихъ теоретическихъ взглядахъ, онъ—какъ мы видѣли на примѣрѣ Сѣрова—становясь композиторомъ, сплошь и рядомъ избираетъ протоптанные пути, изъѣзженныя дороги и испытанные эффекты въ своемъ искусствѣ; Ивановъ, впрочемъ, даже послѣдовательнѣе Сѣрова, такъ какъ и въ рецензіяхъ своихъ неоднократно ратовалъ и противъ Вагнера, и противъ русской декламаціонной новой оперной школы. Опера написана въ широкихъ старыхъ музыкальныхъ формахъ, не безъ таланта, однако, и не безъ полифоніи, указывающей на серьезныя стремленія композитора. „Такіе ея нумера, какъ арія Забавы, арія Василисы, дуэтъ Забавы и Соловья, серенада Соловья, канонъ ханскихъ пословъ и квинтетъ, имѣютъ всѣ права на широкую популярность",—писало по поводу представленія оперы 16 марта 1901 г. „Новое Время"; „пониманіе (Ивановымъ) русскаго стиля состоитъ въ помѣси Бородина съ Трауготомъ, Офенбаха съ Чайковскимъ, „Дунайскихъ волнъ" (вальса) съ экзерсисами Ганона", — писалъ по тому же поводу Е. П-скій въ „Русской Музыкальной Газетѣ" (1901 г., стр. 399). Справедливость—въ золотой срединѣ между этими двумя крайними мнѣніями: „Забава Путятишна" - одна изъ недурныхъ „меццо-драматическихъ" оперъ отчетнаго періода. Чѣмъ больше такихъ оперъ, тѣмъ лучше для русскаго искусства. „Красота звѣзднаго неба состоитъ не только въ звѣздахъ первой величины—говоритъ Гете,—но въ изобиліи звѣздъ всѣхъ величинъ, до космической пыли включительно."

Опера „Потемкинскій праздникъ" пролежала въ портфелѣ композитора 14 лѣтъ, пока, послѣ разныхъ передѣлокъ (частью вызванныхъ цензурными условіями) не попала на сцену с.-петербургской косерваторіи, гдѣ шла въ исполненіи оперной труппы г. Гвиди, 3 декабря 1902 г., въ составѣ: гг. Максаковъ (Потемкинъ), Клементьевъ, Мутинъ, г-жи Астафьева и Томская. Опера поставлена была съ благотворительною цѣлью (въ пользу Общества защиты дѣтей отъ жестокаго обращенія); успѣхъ оперы былъ довольно нерѣшительный. О музыкѣ оперы „Потемкинскій праздникъ" (либретто А. С. Суворина) можно сказать то же, что о музыкѣ „Забавы": мелодично и популярно—не болѣе. Музыкальный критикъ „Петербургскаго листка" выразился: „Музыка „Потемкинскаго праздника": равнина съ немногими лишь холмиками и развѣ одной-двумя настоящими вершинами". Можно прибавить: а все же съ „вершинами"!

Пресса въ отношеніи обѣихъ оперъ М. М. Иванова была „скверной", и это, право, жаль. Во первыхъ, русская музыка не настолько богата количествомъ и качествомъ оперъ, чтобы пошвыривать композиціями прекрасно образованнаго М. М.

Иванова. Во вторыхъ, всякій музыкальный критикъ, видя собрата своего, пишущаго оперы, долженъ радоваться именно за музыкальную критику: не подлежитъ сомнѣнію, что даже неудачныя оперы (къ числу которыхъ я не думаю причислять оперы М. М. Иванова) способствуютъ изощренію музыкально-критическаго вкуса композитора-критика, а также углубленію и усиленію его музыкально-критическихъ убѣжденій.

Казаченко, Георгій Алексѣевичъ, дирижеръ и композиторъ. Родился 21 апрѣля 1858 г. Музыкѣ учился въ императорской пѣвческой капеллѣ, а затѣмъ (въ 1874–83 гг.) въ с.-петербургской консерваторіи, по классамъ композиціи (у Іогансена и Римскаго-Корсакова) и фортепіано. По окончаніи консерваторіи (съ серебряною медалью), сталъ хормейстеромъ с.-петербургской казенной оперы. Казаченко — преподаватель теоріи музыки и хорового пѣнія при хоровыхъ классахъ императорской оперы и въ различныхъ учебныхъ заведеніяхъ С.-Петербурга; дирижеръ въ нѣсколькихъ хоровыхъ обществахъ: дирижировалъ парижскими „русскими концертами" (1898 г.) и др. Авторъ инструментальныхъ и вокальныхъ композицій и переложеній русскихъ оперъ для фортепіано въ 2 и 4 руки („Снѣгурочки" Римскаго-Корсакова, „Корделіи" Соловьева и др.). Г. А. Казаченко написалъ музыку къ двумъ операмъ: „Князь Серебряный" (на сюжетъ романа гр. А. Толстого; шла съ успѣхомъ, подъ управленіемъ композитора, въ 1892 г., на императорской маріинской сценѣ въ С.-Петербургѣ) и „Пань сотникъ" (на сюжетъ изъ „Кобзаря" Шевченка; исполнена впервые въ С.-Петербургѣ, въ „Народномъ домѣ императора Николая II-го", въ 1902 г., 4 сентября; партію Настуси пѣла г-жа Еремѣева). Обѣ оперы имѣли нѣкоторый успѣхъ, но принадлежатъ къ роду „капельмейстерской", не увлекательной музыки. Малороссійскій элементъ въ „Панѣ сотникѣ" почти отсутствуетъ; недуренъ дуэтъ Настуси и Петро.

Калинниковъ, Василій Сергѣевичъ, композиторъ (по преимуществу симфоническій). Родился 1 января 1866 г. въ селѣ Воинѣ мценскаго уѣзда орловской губерніи; скончался 29 декабря 1900 г. въ Ялтѣ, отъ чахотки. Сынъ полицейскаго чиновника, изъ духовнаго званія; воспитывался въ орловской духовной семинаріи, гдѣ управлялъ хоромъ. Окончивъ семинарію, въ 1884 г., безъ всякихъ средствъ, направился въ Москву, гдѣ ему удалось поступить въ музыкальное училище Филармоническаго Общества, которое онъ и кончилъ въ 1892 г. (композицію изучалъ у Блaрамберга). На сезонъ 1893—94 г. поступилъ помощникомъ дирижера въ московскую итальянскую оперу, но изъ-за болѣзни долженъ былъ бросить эту должность. Развивающаяся чахотка вынудила Калинникова провести послѣдніе годы жизни въ лѣчеб-

ныхъ курортахъ, русскихъ и заграничныхъ, внѣ Москвы [1]). Авторъ инструментальныхъ композицій, романсовъ и т. д. (особенно прославился 1-ю симфоніею, оконченною въ 1895 г.). Калинниковъ упоминается здѣсь, какъ сочинитель музыки къ „Царю Борису“ гр. А. Толстого (исполнена въ московскомъ Маломъ театрѣ, въ 1899 г.) и какъ авторъ „пролога“ къ неоконченной имъ оперѣ „1812-й годъ“ (исполненъ въ 1899 г., на сценѣ Частной московской оперы).

Въ „Извѣстіяхъ с.-петербургскаго общества музыкальныхъ собраній“ (февраль-мартъ 1903 г.). А. В. О. слѣдующимъ образомъ характеризуетъ музыку В. Калинникова къ трагедіи гр. А. Толстого „Царь Борисъ“:

„Предназначая свое произведеніе для исполненія въ драматическомъ театрѣ, авторъ прибѣгнулъ къ широкому декоративному письму, кажущемуся, при исполненіи внѣ театра, грубоватымъ и сравнительно неинтереснымъ, по отсутствію тщательной технической отдѣлки и разработки подробностей. Однако, въ данномъ случаѣ, такая манера вполнѣ умѣстна и имѣетъ за собою законныя основанія.

Новая партитура Калинникова заключаетъ въ себѣ увертюру, написанную въ установившейся классической ея формѣ, четыре антракта и два шествія,—самого царя Бориса и иноземныхъ пословъ.—Увертюра, построенная на широкихъ, хотя и мало типичныхъ темахъ, неоднократно проводящихся и въ остальныхъ нумерахъ, не чужда размаха и драматизма, хотя, съ чисто-технической стороны, сдѣлана незатѣйливо. Изъ антрактовъ первое мѣсто должно быть отдано антракту ко второму дѣйствію (gis-moll): онъ очень красивъ, пріятенъ по мягкому своему настроенію, выразителенъ и свѣжъ. Много жизни, драматическаго движенія и здоровой музыки въ антрактѣ къ 3-му дѣйствію, въ противуположность слѣдующему антракту, вышедшему неопредѣленнымъ и вялымъ. Послѣдній антрактъ (къ 5-му д.) пестръ по музыкѣ и нестроенъ по формѣ, но отдѣльные его эпизоды очень живы и выразительны. Оба „шествія“ рѣшительно никакого интереса не представляютъ.

Инструментовка „Царя Бориса“, расчитанная на обычный составъ симфоническаго оркестра, грубовата,—вѣроятно, преднамѣренно. Фортепіанное же переложеніе, сдѣланное самимъ авторомъ, могло бы быть по звучности гораздо сочнѣе, особенно въ увертюрѣ.

Въ общемъ, знакомство съ новымъ произведеніемъ Вас. Калинникова оставляетъ пріятное впечатлѣніе, ибо всякое общеніе съ талантомъ отрадно. А талантъ В. Калинникова, отнюдь не приверженнаго къ новшествамъ, привлекателенъ

1) Развитію болѣзни содѣйствовала игра на фаготѣ въ оркестрахъ, которою содержалъ себя Калинниковъ, учась въ музыкальномъ училищѣ; одно время онъ былъ и литавристомъ. Бѣдный „чахоточный музикіскъ“ (какъ самъ себя называлъ Калинниковъ).

по основнымъ его чертамъ: простотѣ, живому темпераменту и непосредственности, сказывающимся на общемъ складѣ его сочиненій, чуждыхъ вычуръ и ломанія. Недостатки же „Царя Бориса", какъ и другихъ сочиненій В. Калинникова, должны быть объяснены не изъянами его таланта, а несовершенствами полученной имъ школы. Выработать же себя самого самостоятельно Калинниковъ не успѣлъ, по волѣ злого рока."

Прологъ къ оперѣ „1812 г." имѣетъ свою маленькую исторію, которая явствуетъ изъ переписки В. С. Калинникова съ Ив. Липаевымъ („Русская музыкальная газета" 1902 г., стр. 33). Либретто для оперы вызвался написать Калинникову извѣстный московскій меценатъ С. И. М. (кажется, С. И. Мамонтовъ, основатель Частной московской оперы); онъ же и назвалъ оперу „1812-мъ годомъ", когда былъ готовъ только „прологъ", который назывался Калинниковымъ „Дуня" (по имени героини „пролога") или просто „прологомъ". Прологъ былъ оконченъ къ 15 октября 1899 г., во время сильной болѣзни композитора. 8 ноября 1899 г. Калинниковъ писалъ Ив. Липаеву: „Все время отчаянно болѣлъ и писалъ прямо черезъ силу, при очень повышенной температурѣ.... Теперь мнѣ лучше, я отдохнулъ и принялся съ жаромъ за 2-й актъ. Къ сожалѣнію, къ исполненію своихъ вещей въ Москву никакъ не могу пріѣхать. Когда я заикнулся-было о семъ, то изъ Москвы всѣ такую мнѣ показали зорю, что я принужденъ былъ умолкнуть." Калинникову тѣмъ болѣе хотѣлось пріѣхать на исполненіе „Пролога", что онъ желалъ бы провѣрить темпы; и однако, пріѣхать не удалось; уже послѣ исполненія „пролога", Калинниковъ писалъ: „Прологъ былъ страшно растянутъ исполнителями. По моимъ, самымъ тихимъ, расчетамъ, онъ долженъ длиться не болѣе 42 минутъ, между тѣмъ на 1-мъ представленіи онъ шелъ больше часа. Разница, какъ видишь, огромная, и дѣйствительно можно было почувствовать отъ этого скуку."

1-е представленіе „пролога" состоялось въ Частномъ московскомъ оперномъ театрѣ 16 ноября 1899 г., подъ управленіемъ г. Ипполитова-Иванова. Составъ былъ: Дуня—г-жа Цвѣткова, Гриша—г-жа Гладкая, Наумъ—г. Шкаферъ, Тѣнь утопленницы—г-жа Мельгунова, Борисъ—г. Секаръ-Рожанскій. Прологъ понравился и, по желанію публики, отсутствующему композитору была отправлена поздравительная телеграмма.

„Прологъ" имѣетъ очень слабую связь съ событіями 1812 года; главное его содержаніе: деревенская красавица Дуня любитъ барчука Бориса, но возбуждаетъ состраданіе въ Тѣни (астралѣ, периспритѣ) утопленницы, сгубившей свою душу изъ-за любви къ другому барчуку, и грозящей Дунѣ и Борису грядущими бѣдствіями (которыя и должны осуществиться въ дальнѣйшихъ актахъ ненаписанной оперы). Сло-

вомъ, вмѣсто дѣйствія, нѣчто исключительно-лирическое, обусловившее отчасти монотонный складъ музыки. Ив. Липаевъ („Русская музыкальная газета“, 1899 г. стр. 1267) слѣдующимъ образомъ отзывается о музыкѣ „пролога“:

„Изъ отдѣльныхъ мѣстъ, прежде всего, прекрасно вступленіе, съ его незатѣйливыми, сердечными темами, съ плавными аккордами, прерываемыми арфой, а затѣмъ Andante пѣсенки Гриши: „Ужъ ты, доля моя“, гдѣ остроумны бисерные мелизмы. Жаль только, что пѣсенка рапсодична. По душѣ мнѣ и широкій хоръ „Красна зорька занималася“, начало котораго весьма кстати отдано альтамъ. Еще болѣе можетъ понравиться таинственный разсказъ Наума: „Ребенкомъ я слыхалъ, разсказывали дѣды“ — разсказъ, центръ тяжести коего—въ иллюстраціи оркестра. Укажу также на Andante cantabile ($^{6}_{4}$) аріи Дуни: „Гдѣ то вы, мои дни беззаботные“, пропитанной лиризмомъ. Какъ въ ней, такъ и въ дуэтѣ Дуни съ Борисомъ, много растянутаго и, пожалуй, встрѣтятся не совсѣмъ-таки удобные интервалы для голосовъ. По музыкальной картинѣ, безподобно выражающей и грозное состояніе природы, и появленіе Тѣни, узнаю симфониста. Adagio lugubre Тѣни „Червь могильный сердце гложетъ“, а равно и все оркестровое окончаніе пролога — прямо безподобны! Но таковъ „прологъ“ въ частностяхъ. Что же до общаго музыки, то въ ней много фантастики, законченности, непосредственной простоты, много свѣжести, и если не ярки характеристики отдѣльныхъ лицъ, то на лицо—правдивое настроеніе общаго, превосходно вылившееся въ хорошей инструментовкѣ.“

Кленовскій, Николай Семеновичъ, дирижеръ и композиторъ. Родился въ 1857 г. въ Одессѣ. Обще образованіе получилъ въ мѣстной гимназіи, гдѣ управлялъ ученическимъ оркестромъ; затѣмъ поступилъ въ московскую консерваторію, гдѣ занимался спеціально теоріею (у Губерта и Чайковскаго) и игрою на скрипкѣ (у Гржимали) и былъ помощникомъ Н. Рубинштейна по управленію ученическимъ оркестромъ. Въ 1893 г. Кленовскій сдѣлался директоромъ музыкальнаго училища при тифлисскомъ отдѣленіи И. Р. М. О. Съ 1879 г. до 1902 г. дѣлалъ карьеру симфоническаго и опернаго дирижера; съ 1902 г. Кленовскій—помощникъ управляющаго с.-петербургскою придворною пѣвческою капеллою и инспекторъ ея регентскихъ классовъ. Кленовскій, между прочимъ, и музыкантъ-этнографъ: онъ изучалъ съ Мельгуновымъ русскую народную пѣсню, въ 1893 г. устроилъ въ Москвѣ большой, первый въ своемъ родѣ, этнографическій концертъ, въ Тифлисѣ изучалъ грузинскую музыку и т. п. Авторъ многихъ вокальныхъ и инструментальныхъ композицій. Упоминается здѣсь, какъ авторъ музыки къ драматическимъ произведеніямъ: „Мессалина“, „Звѣзда Севильи“,

„Антоній и Клеопатра“ и др. Кажется, эти послѣднія композиціи относятся къ 1883—93 гг., когда Кленовскій состоялъ однимъ изъ дирижеровъ при императорскихъ московскихъ театрахъ.

Н. Колесниковъ. Авторъ одноактной оперы „Ганнеле“ (клавираусцугъ въ изданіи Гейнрихсена появился въ 1896—1901 гг.), на сюжетъ извѣстной пьесы Гауптмана (которому посчастливилось-таки въ средѣ русскихъ музыкантовъ: вспомнимъ упоминавшуюся оперу Давидова „Потонувшій колоколъ“).

Корещенко, Арсеній Николаевичъ, композиторъ и піанистъ. Родился въ декабрѣ 1870 г. въ Москвѣ. По окончаніи гимназіи, учился въ московской консерваторіи, которую и окончилъ въ 1891 г. съ большою золотою медалью по двумъ спеціальностямъ: фортепіано (у Танѣева) и теоріи (у Аренскаго). Съ того же 1891 г. былъ приглашенъ въ московскую консерваторію преподавателемъ гармоніи. Преподавалъ одно время формы и контрапунктъ въ московскомъ Синодальномъ училищѣ и былъ музыкальнымъ критикомъ „Московскихъ Вѣдомостей“. Какъ дирижеръ, Корещенко въ теченіе ряда лѣтъ выступалъ въ Москвѣ, въ т. н. армянскихъ и грузинскихъ концертахъ, гдѣ постоянно исполнялись обработанныя имъ (для соло, хора и оркестра) народныя пѣсни; какъ піанистъ—въ концертахъ въ Москвѣ и С.-Петербургѣ. Авторъ симфоніи, романсовъ и т. д. Музыкально-драматическія произведенія Корещенка слѣдующія: 1) „Послѣдній день Бельсаруссура“ (иначе: „Пиръ Вальтасара“; заголовокъ измѣненъ по цензурнымъ соображеніямъ); опера одноактная, шла на московскомъ Большомъ театрѣ въ 1892 г.; 2) „Ангелъ смерти“, опера въ двухъ актахъ, по Лермонтову; 3) и 4) музыка на греческій текстъ къ трагедіямъ Эврипида „Троянки“ и „Ифигенія въ Авлидѣ“; исполнялась въ женской гимназіи Фишеръ, въ Москвѣ и 5) опера въ четырехъ дѣйствіяхъ или 7 картинахъ „Ледяной домъ“, на сюжетъ романа Лажечникова; исполнялась въ Москвѣ, на сценѣ императорскаго Большого театра въ 1900 г., 6 ноября (либретто М. И. Чайковскаго). Составъ исполнителей „Ледяного дома“: Маріорица — г-жа Дейша-Сіоницкая, Маріула—г-жа Синицына, Волынскій—г. Донской, Биронъ—г. Шаляпинъ.—Художественный уровень оперъ Корещенка не выше, чѣмъ оперъ М. М. Иванова. Наибольшій успѣхъ изъ названныхъ произведеній имѣла опера „Ледяной домъ“.

Кочетовъ, Николай Разумниковичъ, музыкальный рецензентъ, дирижеръ и композиторъ (сынъ извѣстной московской оперной пѣвицы и преподавательницы пѣнія Александры Дормидонтовны Александровой-Кочетовой). Родился 26 іюня 1864 г. въ Ораніенбаумѣ. Образованіе получилъ въ московскомъ университетѣ по юридическому факультету (кончилъ

въ 1889 г.); теорію композиціи прошелъ самоучкою (одну зиму изучалъ контрапунктъ у Лароша и долгое время пользовался совѣтами Эрдмансдерфера). Начавъ службу по судебному вѣдомству, съ 1893 г. посвятилъ себя исключительно музыкѣ; съ 1886 г. сталъ выступать въ качествѣ музыкальнаго критика въ московскихъ журналахъ и газетахъ. Въ 1900 и 1901 гг. управлялъ лѣтними симфоническими концертами въ Москвѣ, въ Сокольникахъ. Авторъ симфоническихъ произведеній, романсовъ и т. д. Въ 1901 г. окончилъ оперу въ четырехъ дѣйствіяхъ: „Страшная месть" (сюжетъ по Гоголю); написалъ музыку къ драмѣ А. В. Амфитеатрова „Полоцкое раззоренье", поставленной 26 декабря 1897 г. въ С.-Петербургѣ (музыка эта передѣлана впослѣдствіи въ оркестровую сюиту № 2). Опера „Страшная месть" исполнялась впервые въ Москвѣ, на частной оперной сценѣ, подъ управленіемъ автора, 25 января 1903 г. Составъ главнѣйшихъ исполнителей: Колдунъ Петро—г. Вѣковъ, Катерина—г-жа Петрова, Кобзарь—г. Опустовичъ.

Опера „Страшная месть", по складу музыки, интернаціональная и даже старо-итальянская, но подкупаетъ безхитростнымъ мелодизмомъ и задушевностью настроенія. Н. Рачинскій, въ отзывѣ своемъ объ этой оперѣ („Извѣстія с.-петербургскаго общества музыкальныхъ собраній", февраль-мартъ 1903 г.), справедливо замѣчаетъ: „Мы рѣшительно не можемъ отнестись отрицательно къ такимъ эпизодамъ, какъ романсъ Данилы во 2-мъ дѣйствіи, пѣсня няни на кладбищѣ, аріозо безумной Катерины и множество благозвучныхъ хоровъ—только потому, что они чрезвычайно просты. При своей старо-итальянской манерѣ. г. Кочетовъ съумѣлъ почти избѣжать пошлости и внѣшнихъ грубыхъ эффектовъ." Къ тому же, сильно поддерживаетъ музыку Кочетова либретто по Гоголю (примѣръ: сцена, гдѣ влюбленный колдунъ вызываетъ „душу" Катерины и, вмѣсто нея, встрѣчаетъ „душу" мстителя, побратима своего Ивана).

Привожу почти цѣликомъ дѣльную рецензію Н. Рачинскаго о „Страшной мести", съ поясненіемъ, что страницы указаны по клавираусцугу, изданному П. Юргенсономъ въ Москвѣ:

„Опера г. Кочетова принадлежитъ къ числу тѣхъ произведеній, которыя, при множествѣ недочетовъ, все же до извѣстной степени симпатичны, подкупаютъ своей безъискусственной искренностью. Слушатель напрасно ждетъ встрѣтить здѣсь отзвуки поющей Украйны. Въ смыслѣ національной колоритности, эта опера представляетъ совершеннѣйшій ноль. Кромѣ нѣсколькихъ эпизодическихъ малороссійскихъ темъ, въ салонной европейской разработкѣ притомъ (куда относятся пѣсня Петра на стр. 22, пѣсня няни на кладбищѣ на стр. 114, пѣсня сумасшедшей Катерины на стр. 158), вся

музыка г. Кочетова столь же характеризуетъ Малороссію, какъ и любую другую страну. Даже такое лицо, какъ Кобзарь, въ своихъ пѣсняхъ (стр. 15 и 31), совершенно лишено типичности. Фантастическій элементъ не менѣе слабо выраженъ. Вся опера ведется въ рѣзко опредѣленныхъ тональностяхъ мажора и минора. Примѣненіе нонаккорда, увеличеннаго трезвучія, широкаго, разнообразнаго энгармонизма—обычныхъ средствъ для выраженія мистическихъ сюжетовъ—встрѣчаются здѣсь только въ видѣ исключенія, и даже такое скромное уклоненіе отъ діатонизма, какъ укосненный септаккордъ [1]), появляется рѣдко. Пѣсни русалокъ, напримѣръ (стр. 76 и проч.), довольно милы, но это не пѣсни волшебныхъ русалокъ, а обыкновенные женскіе хоры, какіе встрѣчаются всюду, въ самыхъ „реальныхъ" операхъ. Съ точки зрѣнія драматизма, музыка г. Кочетова, въ общемъ, тоже не выдержана и только мѣстами (какъ напр. аріозо Петра на стр. 124 и сцена сумасшествія Катерины) авторъ поднимается до нѣкотораго драматизма. Почти непрерывный аріозный стиль, повидимому, не даетъ драматическимъ положеніямъ развернуться во всю ширь, и даже тамъ, гдѣ музыка для точной характеристики текста должна быть поневолѣ нѣсколько безформенной (въ видѣ речитатива, напримѣръ), авторъ удерживается въ чинныхъ, благовоспитанныхъ рамкахъ четырех- и восьми-тактной мелодіи. Такъ для примѣра, во 2-мъ дѣйствіи, сцена ссоры Петра съ Данилой представляетъ рядъ совершенно водевильныхъ куплетовъ и только въ концѣ авторъ допускаетъ нѣсколько сильныхъ речитативныхъ репликъ, нисколько не вытекающихъ изъ предъидущаго, немного танцовальнаго, настроенія.

По своей конструкціи, опера г. Кочетова представляетъ 20 законченныхъ музыкальныхъ нумеровъ. Пѣніе, большей частью мелодическое, сопровождается, въ подавляющемъ большинствѣ, простыми аккордами, то цѣльными, то разбитыми (въ видѣ арпеджіо и друг. музыкальныхъ фигуръ), при поражающемъ отсутствіи хотя бы элементарнаго тематизма. Лейтмотивы совершенно исключены здѣсь. Темы отдѣльныхъ нумеровъ даются въ своемъ, такъ сказать, сыромъ, первоначальномъ видѣ и оставляются почти вездѣ безъ мало-мальски интереснаго полифоническаго развитія. Мѣстами, напримѣръ, въ сценѣ нападенія ляховъ (стр. 140), авторъ дѣлаетъ попытку развить тему въ одно широкое оркестровое цѣлое; но у него, повидимому, не хватаетъ терпѣнія и на восемнадцатомъ тактѣ онъ бросаетъ свою попытку. Вообще, нужно сказать, что вокальныя партіи удались ему болѣе, чѣмъ инструментальныя. Симфоническая картина, изображающая полетъ колдуна къ Карпатамъ, лишена движенія (въ смыслѣ

[1]) „Укосненный" въ смыслѣ „замедленный" (разрѣшеніемъ) септаккордъ, т. е. септаккордъ съ т. н. „задержаніемъ". (В. Ч.).

ритмическаго разнообразія и полифоническаго развитія) и бѣдна содержаніемъ."

Кротковъ, Николай Сергѣевичъ, капельмейстеръ Михайловскаго театра въ С.-Петербургѣ. Авторъ оперъ: „Алая роза", „Поэтъ" (шла въ 1890-хъ гг. на сценѣ маріинской оперы въ С.-Петербургѣ) и „Ожерелье". Послѣдняя опера впервые была поставлена 27 декабря 1899 г. на сценѣ частной оперы, въ Москвѣ; написана она на сюжетъ С. И. М. (Мамонтова?) изъ шотландскихъ легендъ, символистическій и туманный; либретто Т. Щепкиной-Куперникъ; главный составъ исполнителей: Кабилъ (злой духъ) — г. Шкаферъ, Дафна — г-жа Черненко; опера имѣла слабый успѣхъ. Музыка „Ожерелья" лишена драматизма и водяниста, а въ мелодизмѣ Кроткова — слишкомъ ужъ много „кроткаго" — до приторности! Лучшія мѣста „Ожерелья": оркестровое вступленіе, хорикъ дѣвушекъ „И плещетъ, и шепчетъ", выходная арія Дафны, дуэтъ Милона и Іантэ: „О, дитя, какъ ребенкомъ бывало".

Лисовскій, Леонидъ Леонидовичъ. Родился 11 октября 1866 г. въ С.-Петербургѣ. Общее образованіе получилъ въ харьковскомъ университетѣ, по историко-филологическому факультету, изучая въ то же время игру на фортепіано у Слатина; съ 1891 г. учился въ с.-петербургской консерваторіи, которую окончилъ въ 1897 г., по классу проф. Соловьева. Съ 1898 г. Лисовскій состоитъ директоромъ музыкальной школы Базилевича въ Полтавѣ. Авторъ романсовъ, фортепіанныхъ пьесъ и т. д., а также одноактной оперы „Именины розы". Эта опера исполнялась впервые въ Харьковѣ, въ 1901 г., 4 февраля, подъ управленіемъ композитора, на „дѣтскомъ утрѣ", устроенномъ въ драматическомъ театрѣ „Музыкальнымъ Кружкомъ". Составъ былъ: Алая роза—г-жа Ганшеева, Фея—г-жа Златогорова, Чайная роза—г-жа Шафранекъ, Незабудка—г-жа Снегинеръ. Опера принадлежитъ къ разряду полудѣтскихъ, вродѣ „Гензель и Гретель" Гумпердинка: сюжетъ наивный и дѣтскій, а музыкальная разработка не безъ притязаній на глубину и силу характеристикъ. Эти характеристики у Л. Лисовскаго вышли блѣдноватыми, но отчасти скрашенными пикантною гармоніею и оркестровкою (интересенъ, напримѣръ, дискантовый маршъ при появленіи цвѣтовъ, напоминающій, по идеѣ, „Marche miniature" Чайковскаго).

Мироновъ, Н. Н., ташкентскій композиторъ, авторъ оперъ „Коробейники" (на сюжетъ Некрасова) и „Цыгане" (на сюжетъ Пушкина). „Коробейники" шли впервые 14 января 1901 г. на сценѣ „ташкентскаго общественнаго собранія", подъ управленіемъ автора. Мѣстная газета „Русскій Туркестанъ" объ оперѣ „Коробейники" отозвалась неодобрительно, а нѣкій „Scribens" въ „Русской музыкальной газетѣ" (1901 г., стр.

214) писалъ: „Намъ неизвѣстно прошлое г. Миронова, но такъ сама и напрашивается та мысль, что г. Мироновъ былъ причастенъ дѣлу пропагандированія малороссійской оперетки: своего индивидуальнаго музыкальнаго творчества г. Мироновъ въ „Коробейникахъ" не проявилъ: все по малороссійскому шаблону".

Орловъ, Василій Михайловичъ (его не слѣдуетъ смѣшивать съ Александромъ Александровичемъ Орловымъ-Соколовскимъ—см. 4-ю главу этого сочиненія), регентъ и композиторъ „дѣтскихъ оперъ". Родился въ 1858 г., умеръ въ 1901 г. Орловъ—сынъ сельскаго дьячка; учился въ московскомъ синодальномъ училищѣ церковнаго пѣнія и въ московской консерваторіи, по классу гобоя и теоріи музыки (у Чайковскаго), но курса не кончилъ; впослѣдствіи изучалъ теорію въ с.-петербургской консерваторіи, у Римскаго-Корсакова. Былъ одно время учителемъ пѣнія въ Острожской учительской семинаріи, затѣмъ (въ теченіе 10 лѣтъ)—дирижеромъ капеллы гр. Строгонова; въ 1890-хъ гг. руководилъ народнымъ хоромъ с.-петербургскаго Казанскаго собора. Кромѣ ряда церковныхъ композицій, романсовъ и т. п., написалъ слѣдующихъ пять одноактныхъ „дѣтскихъ оперъ" (изданныхъ въ 1895 г., въ видѣ клавираусцуговъ, фирмою П. Юргенсонъ въ Москвѣ): 1) „Свинья подъ дубомъ" (сюжетъ заимствованъ изъ басенъ И. А. Крылова), 2) „Снѣгирь и ласточка" (сюжетъ заимствованъ изъ пѣсни „за моремъ синичка", басенъ Крылова и стихотвореній Державина и Пушкина), 3) „Лисица и виноградъ" (сюжетъ заимствованъ изъ басенъ И. А. Крылова и народныхъ сказокъ), 4) „Ворона-вѣщунья" и 5) „Снѣгурка".

Родоначальникомъ „дѣтской оперы" въ Европѣ считается, по справедливости, Францъ Абтъ (род. въ 1819 г., ум. въ 1885 г.; авторъ дѣтскихъ оперъ „Снѣгурочка", „Красная шапочка" и „Золушка", изданныхъ въ 1896 г. П. Юргенсономъ въ Москвѣ, въ русскихъ переводахъ Г. Лишина и г. Невскаго). Абтъ прекрасно понималъ свою оперную публику, непритязательную по части внѣшней постановки и одаренную фантазіею; онъ поэтому писалъ оперу-ораторію съ „разсказчикомъ" [1]), который не пѣлъ, а просто, даже безъ мелодекламаціи, повѣствовалъ о трудныхъ для постановки моментахъ сказки, морализировалъ и т. п.; на сцену же ставились болѣе легкія и интересныя для дѣтей лирическія и драматическія сценки, иллюстрированныя музыкою, хотя и понятною, но все же требующею участія взрослыхъ пѣвцовъ и пѣвицъ или же очень музыкальныхъ подростковъ. Въ результатѣ получалась сказочная опера, вполнѣ цѣльная и законченная съ художественной стороны, отличающаяся отъ

---

1) Какъ въ старинныхъ ораторіяхъ Кариссими.

обычной фантастической оперы (и „дѣтской оперы" вродѣ „Гензеля и Гретель" Гумпердинка) лишь „разсказчикомъ" и приспособленностью къ потребностямъ домашняго и любительскаго спектакля. В. М. Орлову слѣдовало бы итти по этому, уже проторенному, пути и иллюстрировать музыкою русскія народныя сказки—если онъ, дѣйствительно, желалъ создать русскую „дѣтскую оперу". На самомъ дѣлѣ, Орловъ сдѣлалъ крупную ошибку, вообразивъ 1) что для дѣтей достаточны дивертисменты безъ всякаго художественнаго единства и 2) что создавая „дѣтскую оперу", надо непремѣнно расчитывать на исполненіе ея дѣтьми, знакомыми лишь съ музыкальною грамотою. Получился — наборъ пѣсенъ Крылова и нѣсколькихъ другихъ стихотвореній изъ хрестоматій, связанныхъ кое-какъ написаннымъ прозаическимъ текстомъ; небрежность Орлова по части текста дошла до того, что въ операхъ „Снѣгирь и ласточка", „Ворона-вѣщунья" и „Снѣгурка" (сестра снѣгиря) нѣтъ центральнаго, главнаго стихотворенія, соотвѣтствующаго заглавію „оперы"! Въ музыкѣ же Орлова преобладаетъ та „простота", которая, по поговоркѣ, „хуже воровства": простота убійственной банальности (лишь музыка „Снѣгурки" чуточку сложнѣе, даже съ нисходящимъ рядомъ хроматическихъ секстаккордовъ à la Тангейзеръ (въ пѣснѣ „Вотъ, весенній вѣтеръ вѣетъ", на слова изъ Гребенки). Вдобавокъ, Орловъ считаетъ вполнѣ соотвѣтственнымъ стилю дѣтской оперы вставку переводныхъ пѣсенокъ: въ „Снѣгуркѣ" русскій скворецъ поетъ съ хоромъ „Мальбрукъ въ походъ собрался".... Нѣтъ, не быть Орлову русскимъ Абтомъ! Кажется, оперные дивертисменты Орлова возникли чисто-случайно и вызваны только желаніемъ—какъ-нибудь связать въ одно цѣлое свои собственныя переложенія на музыку басенъ Крылова (вдобавокъ и переложенія-то неинтересныя: подобная анти-музыкальная затѣя не удалась и самому Антону Рубинштейну!). По части музыкально-сценической иллюстраціи басенъ Крылова, у Орлова, несомнѣнно, „побилъ рекордъ" г. Ребиковъ (см. ниже).

Приваловъ, Н. П., дирижеръ одесскаго оркестра балалаечниковъ; по словамъ „Одесскихъ Новостей", написалъ оперу „На Волгѣ" (на сюжетъ легенды о Ермакѣ), съ оркестровкой примѣнительно къ новому, „русскому" оркестру, состоящему исключительно изъ балалаечниковъ, гусляровъ и солистовъ на домрахъ и свирѣляхъ. Это, кажется, первая попытка создать самобытный „русскій" оркестръ, но попытка что-то ужъ очень радикальная (съ полнымъ отрицаніемъ оркестровыхъ инструментовъ „гнилого запада"!) и потому отчасти комическая.

Рахманиновъ, Сергѣй Васильевичъ, піанистъ и композиторъ. Родился въ новгородской губерніи, 20 марта 1873 г. Началъ свое образованіе въ с.-петербургской, а кончилъ въ

1892 г. въ московской консерваторіи, съ большою золотою медалью (фортепіано изучалъ у своего родственника Зилоти, а композицію — у Танѣева и Аренскаго). Концертировалъ, какъ піанистъ, въ Россіи и заграницею (въ 1899 г. въ Лондонѣ, въ 1902 г.—въ Вѣнѣ). Съ 1893 г.—преподаватель фортепіанной игры въ московскомъ маріинскомъ женскомъ институтѣ; въ 1897-98 г. былъ дирижеромъ московской частной оперы. Авторъ многихъ симфоническихъ, камерныхъ и др. композицій, романсовъ и т. д., и оперы „Алеко".

Одноактная опера „Алеко", экзаменаціонная консерваторская работа Рахманинова (1892) г. — на либретто Влад. И. Немировича-Данченка. по поэмѣ Пушкина „Цыгане" — шла впервые въ Москвѣ, на сценѣ Большого императорскаго театра, 27 апрѣля 1893 г., при составѣ: Алеко — г. Корсовъ, Земфира—г-жа Дейша-Сіоницкая, Молодой цыганъ—г. Клементьевъ, отецъ Земфиры—г. Власовъ и Старая цыганка—г-жа Шубина. Въ С.-Петербургѣ, въ исполненіи с.-петербургскаго „музыкально-драматическаго кружка", опера эта шла въ 1897 г. и повторена была 27 мая 1899 г., на пушкинскомъ юбилейномъ празднествѣ (по случаю 100-лѣтія со дня рожденія поэта) въ Таврическомъ дворцѣ (составъ: г-жа М. А. Дейша-Сіоницкая и гг. И. В. Ершовъ, А. Я. Фрей и Ф. И. Шаляпинъ), при участіи хористовъ и оркестра маріинской оперы [1]). 1 апрѣля 1902 г. опера эта исполнялась въ Ростовѣ на Дону, въ ученическомъ спектаклѣ мѣстнаго училища при отдѣленіи императорскаго русскаго музыкальнаго общества, а въ 1903 г. — на сценѣ Новаго императорскаго театра въ Москвѣ, съ Ф. И. Шаляпинымъ. Музыка „Алеко" принадлежитъ скорѣе къ мелодекламаціонному, чѣмъ къ мелодическому типу оперы и, не отличаясь оригинальностью, симпатична и привлекательна. Во всякомъ случаѣ, о раннихъ успѣхахъ Рахманинова съ „Алеко" можно сказать то же, что о такихъ же успѣхахъ Василенка съ „Сказаніемъ о Китежѣ": успѣхи эти кое-что вообще сулятъ, но ни за что въ особенности не ручаются. Слава упрочивается не за хорошо „начинающимъ", но за хорошо „продолжающимъ" художникомъ!

Ребиковъ, Владиміръ Ивановичъ. Родился 19 мая 1866 г. въ Красноярскѣ; среднее образованіе получилъ въ Москвѣ, въ реальномъ училищѣ, по окончаніи котораго изучалъ контрапунктъ въ Берлинѣ (у Мюллера) и инструментовку въ Вѣнѣ (у Якша). Затѣмъ нѣсколько лѣтъ жилъ въ Одессѣ, гдѣ въ 1894 г. была поставлена его двухъ-актная опера „Въ грозу". Въ 1898 г. Ребиковъ переселился въ Кишиневъ, гдѣ организовалъ отдѣленіе И. Р. М. О. и при немъ музы-

1) На томъ же празднествѣ исполнялся „Бахчисарайскій фонтанъ" Аренскаго (см. выше, стр. 452).

кальные классы, переименованные въ 1900 г. въ музыкальное училище; въ 1901 г. переѣхалъ въ Москву. Авторъ инструментальныхъ и вокальныхъ композицій и двухъ оперъ: „Въ грозу“ и „Елка“.

Стиль обѣихъ этихъ оперъ — мелодекламаціонный, а потому и въ музыкальномъ отношеніи отчасти безформенный; въ 1860-хъ и 70-хъ годахъ это назвали бы „стремленіемъ къ правдѣ“, а въ 1890-хъ и въ началѣ 20 вѣка это называютъ „декаденствомъ“ и „импрессіонизмомъ“. „Музыка — языкъ чувствъ, — говоритъ Ребиковъ (цитирую по статьѣ о немъ въ русскомъ изданіи словаря Римана подъ редакціею Энгеля, Москва, 1904 г.), — чувства же наши не имѣютъ заранѣе установленныхъ формъ и окончаній; соотвѣтственно этому должна передавать ихъ и музыка“. Отсюда — окончаніе у Ребикова отдѣльныхъ музыкальныхъ фразъ и цѣлыхъ частей оперъ на диссонирующихъ гармоніяхъ („Елка“ оканчивается увеличеннымъ трезвучіемъ!) и анти-консерваторскія демонстраціи въ видѣ щеголянія запрещенными параллельными ходами (начало „Елки“). Бенъ-Акиба воскликнулъ бы по этому поводу: „все это ужъ бывало!“ — и вспомнилъ бы Мусоргскаго!... Впрочемъ экстравагантна. въ музыкальномъ отношеніи, изъ двухъ названныхъ оперъ лишь „Елка“ Ребикова.

Опера „Въ грозу“ (сюжетъ заимствованъ изъ легенды Короленка „Лѣсъ шумитъ“, либретто С. Плаксина) впервые исполнена была въ Одессѣ, 15 февраля 1894 г., при составѣ: Лѣсникъ Романъ — г. Борисовъ, Алена — г-жа Филонова, Бояринъ — г. Антоновскій, Юрій — г. Супруненко; дирижировалъ г. Эмануель. Опера имѣла успѣхъ. 23 ноября 1900 г. опера была дана въ Кишиневѣ. 19 окт. 1903 г. она шла (вмѣстѣ съ „Елкой“) въ Москвѣ, въ театрѣ „Акваріумъ“ при составѣ: Алена — г-жа Плотникова, Юрій — г. Ленскій, лѣсникъ Романъ — г. Бритовъ; дирижировалъ г. Литвиновъ. — Справедливо замѣтилъ о музыкѣ „Въ грозу“ А. Ливинъ („Русская Музыкальная Газета“, 1903 г., стр. 1065): „Опера написана подъ исключительнымъ вліяніемъ Чайковскаго, какъ въ отношеніи мелодическомъ, такъ и въ отношеніи преобладающаго лирическаго настроенія въ музыкѣ общеевропейскаго характера, за исключеніемъ хоровыхъ нумеровъ съ русскимъ національнымъ колоритомъ. Въ инструментовкѣ доминируетъ страстный элементъ въ обычномъ изображеніи гобоя, англійскаго рожка, віолончели, даже фагота и валторны, — отчего является неумѣренно-назойливое нытье и ограниченность въ оркестровыхъ краскахъ. Нѣкоторые музыкальные эпизоды оканчиваются такъ, что въ отвѣтъ на нихъ естественно явилась бы арія, напримѣръ, „Любви всѣ возрасты покорны“ (изъ „Евгенія Онѣгина“ Чайковскаго) вмѣсто „Что годы!...“ (2-е дѣйствіе оперы „Въ грозу“ [1]). Однако, въ оперѣ есть много

---

1) Стр. 132 клавираусцуга. Два первыхъ такта этого „moderato assai“ похожи на два первыхъ такта аріи „Любви всѣ возрасты покорны“. (В. Ч.).

удачныхъ въ драматическомъ отношеніи сценокъ: въ 1-мъ дѣйствіи, передъ приходомъ Лѣсника, сцены Алены и Юрія, затѣмъ заключительная. „Я прибавилъ бы, со своей стороны, указаніе на слѣдующіе два удачные нумера оперы „Въ грозу“: увертюру въ формѣ прелюдіи (шумъ лѣса, характеристики дѣйствующихъ лицъ и снова шумъ лѣса) и хоръ крестьянъ въ началѣ 2-го акта: „Славься, княже дорогой“, съ систематическимъ чередованіемъ дѣленій такта въ $\frac{4}{4}$ и въ $\frac{2}{4}$.

Опера „Елка“ (одноактная, либретто Плаксина) шла впервые въ Москвѣ, въ театрѣ „Акваріумъ“, 19 октября 1903 г. (вмѣстѣ съ оперою „Въ грозу“); партію почти единственнаго дѣйствующаго лица, Дѣвочки-нищей, пѣла г-жа Прядкина.—Либретто „Елки“ довольно сценично (комбинація „Мальчика у Христа на елкѣ“ Достоевскаго, „Дѣвочки со спичками“ Андерсена и „Ганнеле“ Гауптмана“): контрастъ между жалкою дѣйствительностью и яркими рождественскими грезами дѣвочки-нищей сценически-эффектенъ; но музыка утомительна своею безформенностью, однообразіемъ аккомпанимента (преобладаютъ секвенціи) и пестротою постоянныхъ модуляцій (иногда мелодическихъ: двѣ тональности связуетъ вокальная партія безъ сопровожденія). Впрочемъ Ребиковъ самъ понимаетъ, какъ скучна декламаціонная опера безъ тематизма (въ видѣ лейтмотивнаго контрапункта) и прибѣгаетъ къ закругленнымъ нумерамъ, звучащимъ довольно интересно (напримѣръ: „вальсъ“ и „шествіе гномовъ“).— Н. Г-е въ „Извѣстіяхъ с.-петербургскаго общества музыкальныхъ собраній“ (декабрь 1902 г.) охарактеризовалъ музыку „Елки“ въ слѣдующихъ выраженіяхъ:

„Музыка „Елки“ обладаетъ всѣми обычными въ произведеніяхъ г. Ребикова достоинствами и недостатками, т. е., съ одной стороны, довольно солидною техникой, интересной гармонизаціей, мѣстами мелодичностью, хотя не широкою, не яркою и не всегда достаточно оригинальною, съ другой-же— искусственностью, особенно въ мѣстахъ вокальныхъ. Наиболѣе интересными мѣстами являются, по нашему мнѣнію, чисто-инструментальные отрывки: изящный мелодическій, дважды повторяющійся „вальсъ“ въ минорѣ, весь построенный на задержаніяхъ, съ постояннымъ чередованіемъ гармоній квартъ съ квинтами или секстами, въ родѣ Шопена, затѣмъ, юмористическое „шествіе гномовъ“, большая часть котораго построена на фигурованномъ органномъ пунктѣ изъ двухъ нотъ re-la, образующихъ съ верхними голосами мягкіе диссонансы, нѣсколько менѣе удачный „танецъ паяцовъ“, въ которомъ черезчуръ много параллельныхъ квинтъ, но довольно интересна средняя часть, гдѣ сначала съ мелодіей верхняго голоса контрапунктируетъ отрывокъ хроматической гаммы въ басу, прерывающійся затѣмъ (нѣсколько разъ) внезапнымъ появленіемъ стариннаго пріема faux-bourdons, и, на-

конецъ,—„танецъ китайскихъ куколокъ", интересный примѣненіемъ въ немъ двухъ пятитонныхъ (индокитайскихъ) гаммъ (es, f, as, b и c, и des, es, ges, as, и b), а также basso ostinato. Мы видимъ, что г. Ребиковъ любитъ прибѣгать къ рѣдкимъ и необычайнымъ пріемамъ, которые сначала привлекаютъ вниманіе и нравятся, но, повторяясь слишкомъ часто, вскорѣ пріѣдаются, въ особенности при исполненіи на фортепіано, сравнительная бѣдность красокъ котораго не можетъ скрасить однообразія этихъ пріемовъ. Впрочемъ, повидимому, эти пьески разсчитаны на оркестровые эффекты.... Что касается вокальной части оперы, то она мало выразительна и потому мало интересна. Утомительно дѣйствуетъ отсутствіе опредѣленной тональности и постоянное блужданіе изъ тона въ тонъ въ каждомъ почти тактѣ (кстати сказать, здѣсь г. Ребиковъ избѣгаетъ даже, подобно Даргомыжскому въ „Каменномъ гостѣ", употребленія знаковъ тональности въ ключѣ), частое примѣненіе хроматизма, уменьшенныхъ и увеличенныхъ трезвучій, необыкновенное обиліе параллельныхъ квинтъ. Изъ всей вокальной части намъ болѣе всего нравится музыка, сопровождающая слова: „Я помню вечеръ, мать умирала" и т. д. до словъ: „О мама, возьми меня отсюда", съ красивыми мелодическими фразами въ голосѣ и аккомпаниментѣ, изящно гармонизованными мягкими диссонансами. Въ общемъ, оперу г. Ребикова, несмотря на отдѣльныя талантливыя мѣста, нельзя всетаки назвать вполнѣ удачнымъ произведеніемъ. Хуже всего то, что произведеніе это не имѣетъ своего raison d'être, оно не пригодно для театра, такъ какъ не оркестровано (?) [1]) и вообще задумано не достаточно широко, и въ тоже время едва-ли оно годится также и для исполненія дома, такъ какъ слишкомъ сложно и трудно для того. Нельзя, поэтому, не пожалѣть, что авторъ потратилъ такъ много труда и таланта для такого сочиненія, которое едва ли получитъ когда нибудь широкое распространеніе".

Ребиковъ—авторъ басенъ на слова Крылова; басни эти („Стрекоза и муравей", „Обѣдъ у медвѣдя", „Оселъ и соловей", „Похороны" и „Лжецъ") шли со сценической обстановкою 14 декабря 1903 г. въ Москвѣ, въ театрѣ „Акваріумъ", съ успѣхомъ.

Сокальскій, Владиміръ Ивановичъ (племянникъ Петра Петровича Сокальскаго, автора оперы „Осада Дубно" — см. 4-ю главу этого сочиненія). Родился 24 апрѣля 1863 г. въ Гейдельбергѣ. До 8 лѣтъ воспитывался въ Швейцаріи, затѣмъ учился въ Харьковѣ, гдѣ кончилъ курсъ въ мѣстномъ университетѣ и поступилъ на службу по судебному вѣдомству (въ 1902 г. — товарищъ прокурора при харьковскомъ окружномъ судѣ). Теоріею музыки и композиціею занимался подъ руководствомъ И. Кнорра (преподавателя при харьков-

1) „Елка" оркестрована и исполнялась съ оркестромъ. (В. Ч.).

скихъ музыкальныхъ классахъ, а впослѣдствіи—профессора консерваторіи въ Франкфуртѣ на Майнѣ). Музыкальный критикъ „Южнаго Края“, авторъ оркестровыхъ сочиненій, романсовъ и т. д. Весною 1900 г. и въ 1901 г. „харьковскій музыкальный кружокъ“ исполнилъ (съ оркестромъ) одноактную „дѣтскую оперу“ В. П. Сокальскаго: „Рѣпка“ (на сюжетъ русской народной сказки).

Сукъ, Вячеславъ Ивановичъ, оперный дирижеръ, капельмейстеръ въ оперной труппѣ кн. Церетели въ Харьковѣ. Родился въ 1861 г. въ Чехіи; въ 1879 г. кончилъ пражскую консерваторію. Весною 1900 г. шла въ Харьковѣ, въ исполненіи названной труппы, опера Сука „Лѣсной царь“, 21 ноября 1900 г. повторенная тою же труппою въ Кіевѣ. Составъ: Ярмилія—г-жа Терьянъ-Корганова, Гронка—г-жа Карпова, Елена—г-жа Тихомирова, Вилемъ (онъ же разбойничій атаманъ, по прозванію „лѣсной царь“—отсюда и заголовокъ оперы, ничего общаго не имѣющей съ балладою Гете) – г. Розановъ, Ярошъ — г. Тамарсъ, Смила (отецъ Вилема) — г. Боначичъ и Заруба (отецъ Ярмиліи) — г. Чистяковъ. Опера имѣла успѣхъ и добралась до Праги, гдѣ шла 5 апрѣля 1903 г., подъ управленіемъ автора, въ пражскомъ національномъ театрѣ.—Плодъ 12-лѣтней работы исподоволь, „Лѣсной царь“ мѣстами очень интересенъ, но, несмотря на шумнокрикливую разбойничью исторію, положенную въ основу либретто І. Фриченга (на сюжетъ нѣкоей чешской поэмы „Май“) музыка, вообще, не отличается подъемомъ драматизма и оригинальностью; болѣе всего удались Суку хоры національно-чешскаго склада, а также національные танцы (во 2-мъ дѣйствіи). Испытанные оперные эффекты музыкальной иллюстраціи жизни бродягъ и охотниковъ въ лѣсу (вспомнимъ „Преціозу“ и „Фрейшюца“ Вебера, „Трубадура“ Верди и т. д.) придаютъ и „Лѣсному царю“ нѣкоторую репертуарность.

Танѣевъ, Александръ Сергѣевичъ (его не слѣдуетъ смѣшивать съ его племянникомъ, Сергѣемъ Ивановичемъ Танѣевымъ, авторомъ „Орестеіи“ — см. выше). Родился 5 января 1850 г. въ С.-Петербургѣ. Композицію изучалъ у Ф. Рейхеля въ Дрезденѣ и, много позднѣе, у Римскаго-Корсакова и А. Петрова въ С.-Петербургѣ; пользовался также совѣтами Балакирева. По окончаніи с.-петербургскаго университета, поступилъ на государственную службу; нынѣ (1903 г.) занимаетъ постъ главноуправляющаго канцеляріею Его Императорскаго Величества; состоитъ также, послѣ Т. Филиппова, предсѣдателемъ Пѣсенной Комиссіи при Императорскомъ Русскомъ Географическомъ Обществѣ. Авторъ многихъ симфоническихъ, камерныхъ и вокальныхъ произведеній, выработавшій себѣ превосходную композиторскую технику, чуждую отпечатка дилеттантизма. 7 мая 1899 г., „с.-петербургскимъ обществомъ музыкальныхъ собраній“, въ по-

мѣщеніи „с.-петербургской школы“, дана была, въ концертномъ исполненіи, опера А. С. Танѣева, одноактная лирическая, на слова г-жи Щепкиной-Куперникъ: „Месть Амура“. Опера состоитъ сплошь изъ женскихъ ролей и партій, исполнительницами которыхъ выступили г-жи Фриде, Слатина, Ларина, Пржебылецкая, Марковичъ, Дюверпуа и Жилинская; аккомпанировала г-жа Клеменцъ.

Стиль „Мести Амура“ отчасти мелодекламаціонный, но популярный. Преобладаетъ речитативъ во вкусѣ Кюи и „Каменнаго гостя“, но отсутствуетъ лейтмотивный тематизмъ. Маленькія аріозо трехъ дѣвицъ и каватина Сефизы (главной героини) написаны въ округленныхъ музыкальныхъ формахъ и пріятно разнообразятъ „Кюивскую“ монотонность оперы. Есть и юморъ (въ обрисовкѣ характера Маркизы, читающей дѣвицамъ наставленія на ритмахъ старомоднаго менуэта); есть и драматическое движеніе въ послѣднемъ дуэтѣ Сефизы и Филиппа (когда Сефиза узнаетъ, что Филиппъ — женщина, въ чемъ именно и состоитъ „месть Амура“, надъ властью котораго посмѣялась Сефиза).... Все бы, кажется, мило и граціозно въ этой оперѣ, и, однако, ей не хватаетъ главнаго: „почвенности“. Русскій композиторъ еще можетъ справиться съ древне-греческимъ трагическимъ сюжетомъ (вродѣ „Орестеи“ однофамильца А. С. Танѣева, но, по моему, ему, суровому сѣверянину и мягкому элегику по натурѣ (а таковы двѣ главныхъ разновидности славянскаго народнаго типа) совсѣмъ не къ лицу быть кавалеромъ временъ Людовика 14-го (какимъ желала бы сдѣлать его, на сей разъ, либреттистка). На русскую публику драматическая пьеска или опера вродѣ „Месть Амура“ всегда будетъ производить впечатлѣніе „Ракановъ“. Я намекаю на то мѣсто изъ „Критическихъ статей“ Достоевскаго, (томъ 9-й изданія А. Ф. Маркса, 1895 г., стр. 13), гдѣ великій русскій „почвенникъ“ высмѣиваетъ „чужебѣсіе“ русскихъ литературныхъ безпочвенниковъ. Достоевскій пишетъ: „Такъ какъ сюжетъ „Ракановъ“ характеризуетъ цѣлый слой общества, занимающагося такими комедіями, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, изображаетъ типъ и другихъ произведеній въ такомъ же родѣ, то позвольте вамъ въ двухъ словахъ разсказать его. Когда-то въ Парижѣ, въ прошломъ (18-мъ) столѣтіи процвѣталъ одинъ пошлѣйшій риѳмоплетъ, подъ названіемъ Раканъ, не годившійся даже чистить сапоги г. Случевскому. Одна идіотка-маркиза прельщается его стихами и желаетъ съ нимъ познакомиться. Три шалуна сговариваются между собою явиться къ ней, одинъ за другимъ, подъ названіемъ Ракана. Не успѣваетъ она проводить одного Ракана, какъ тотчасъ же передъ ней является и другой. Все остроуміе, вся соль комедіи, весь паѳосъ ея заключается въ остолбенѣніи маркизы при видѣ Ракана въ трехъ лицахъ. Господа, разрѣшавшіеся (иногда въ сорокъ лѣтъ отъ роду)

такими комедіями послѣ „Ревизора“, совершенно были увѣрены, что дарятъ русской литературѣ драгоцѣннѣйшіе перлы. И такихъ господъ не одинъ, не два; имя имъ легіонъ.“ Я бы добавилъ: и творятъ этихъ „Ракановъ“ не одни россійскіе инородцы на иностранныхъ языкахъ; „Раканы“ сплошь и рядомъ пишутся русскими по русски!

Бываетъ литературное „раканство“; оперы же вродѣ „Месть Амура“ я считаю музыкальнымъ „раканствомъ“, по поводу котораго мнѣ вспоминается суровый упрекъ, сдѣланный Чайковскимъ Аренскому изъ-за одной композиціи на сюжетъ вродѣ „Ракановъ“. Чайковскій 2 апрѣля 1887 г. („Жизнь“, III, 145) писалъ Аренскому: „Для меня и для всѣхъ друзей вашихъ было больно и обидно узнать, что темой для программной фантазіи вы избрали „Даму съ камеліями“. Какимъ образомъ, когда есть Гомеръ, Шекспиръ, Гоголь, Пушкинъ, Данте, Толстой, Лермонтовъ и т. д., и т. д., образованный музыкантъ можетъ выбрать твореніе г. Дюмафиса, изображающее похожденія продажной дѣвки и изображающее эти похожденія, хотя и съ французскою ловкостью и умѣніемъ хорошо дѣлать, — но, въ сущности, ложно, сентиментально и не безъ пошлости?—Такой выборъ былъ понятенъ у Верди, искавшаго сюжета, бьющаго на нервы людей эпохи упадка искусства. Но онъ непонятенъ въ молодомъ, даровитомъ русскомъ музыкантѣ, получившемъ хорошее образованіе, въ ученикѣ Римскаго-Корсакова, племянникѣ Алексѣя Потѣхина и другѣ С. И. Танѣева....“ Словомъ, выборъ неудачнаго сюжета и безпочвенность композитора (въ смыслѣ музыкальнаго націонализма) тѣмъ досаднѣе, что, повторяю, композиторская техника А. С. Танѣева безукоризненна; такой музыкантъ могъ бы многое сказать, если бы захотѣлъ!

Теэль — псевдонимъ музыканта, написавшаго „дѣтскую оперу“ „Зайкина невѣста“ (на текстъ Федорова-Давыдова), данную въ 1903 г. въ приложеніи къ московскому дѣтскому журналу „Свѣтлячокъ“. По Ив. Липаеву („Русская музыкальная газета“ 1903 г., стр. 1174) это —„безпримѣрный шедевръ антимузыкальности и полнѣйшаго непониманія элементарныхъ правилъ музыкальнаго письма“.

Тульчіевъ, І. И., хоровой дирижеръ въ Псковѣ, авторъ вокальныхъ композицій (очень мелодичной „кантаты въ память 100-лѣтія со дня рожденія А. С. Пушкина“ и др.) и оперы „Графъ Розенваль“, отрывки изъ которой въ 1898 г. исполнялись въ Псковѣ, на оперной сценѣ; судя по напечатанной „серенадѣ“ изъ этой оперы, музыка „Розенваля“ болѣе лирическаго, чѣмъ драматическаго склада.

Федоровъ, А. А., профессоръ новороссійскаго университета и издатель газеты „Театръ“. Авторъ оперы „Бахчисарайскій фонтанъ“ (по поэмѣ Пушкина), впервые данной въ

1895 г. въ Екатеринославѣ, оперною труппою В. Н. Любимова (Брандгендлера [1]). 15 декабря 1899 г. эта опера шла въ Одессѣ, на сценѣ итальянской оперы (подъ управленіемъ г. Прибика). Рутинно-итальянская, по складу музыка, опера А. А. Федорова значительно уступаетъ сценамъ Аренскаго на тотъ же сюжетъ.

Шенкъ, Петръ Петровичъ, дирижеръ и композиторъ. Родился въ С.-Петербургѣ 11 февраля 1870 г. Какъ піанистъ—ученикъ проф. Э. Ю. Гольдштейна, какъ композиторъ,—проф. Н. Ѳ. Соловьева. Выступалъ на эстрадѣ піанистомъ до 1890 г., а съ 1891 г. избралъ карьеру симфоническаго дирижера, совершая турнэ по Россіи и заграницѣ и, между прочимъ, пропагандируя собственныя инструментальныя композиціи. Шенкъ, къ тому же, музыкальный критикъ и служитъ въ дирекціи императорскихъ театровъ завѣдующимъ центральною библіотекою. Авторъ оперы „Актея", отрывки изъ которой впервые исполнялись, подъ управленіемъ композитора, 21 ноября 1899 г., въ концертѣ въ пользу „Краснаго Креста" (исполнителями были: г-жи Казаковская и Долина и гг. Морской, Смирновъ, Шароновъ и хоръ гр. Шереметева). Сюжетъ оперы—фантастическій, по новеллѣ Норманскаго, напоминающей „Лигейю" Эдгара Поэ (Актея—этрусская женщина, которая возрождается черезъ 2200 лѣтъ послѣ своей смерти особымъ, „вампирическимъ" — sic! — способомъ). Требованія сильнаго драматизма, предъявляемыя либреттистомъ композитору, оказались слишкомъ тяжелыми для Шенка, написавшаго изящную лирическую музыку на манеръ Чайковскаго; но если Шенку не вполнѣ удалась партія женщины-вампира Актеи (и сцена ея „О, радость! я возрождена!")—то въ оперѣ много красивыхъ деталей, какъ-то: разсказъ Октава (про который критикъ „Русской музыкальной газеты"—1899 г. стр. 5246—говоритъ: „въ немъ есть нюансы странно-влекущей и загадочной печали, есть болѣзненное настроеніе таинственнаго ночного часа"), сцена смерти Октава, застольныя пѣсенки Жанетты и Эдгара и воздушно оркестрованный хоръ ночныхъ духовъ, въ которомъ мелодіи, порученной сопрано, остальные голоса аккомпанируютъ съ закрытымъ ртомъ (à bouche fermée). Да и въ партіи Актеи есть симпатичная „побѣдная пѣснь" (съ арфою), благородно простая и вмѣстѣ удачно характеризующая сценическій моментъ. Отрывки изъ „Актеи" имѣли хорошій успѣхъ.

Шеферъ, А. Н., капельмейстеръ театра „Народнаго дома имени императора Николая 2-го" въ С.-Петербургѣ. Родился въ 1866 г. въ С.-Петербургѣ; кончилъ курсъ въ с.-петербургской консерваторіи; въ 1886—91 гг. преподаватель въ му-

---

1) Не исполнившаго условій, договоренныхъ съ композиторомъ, а потому 29 сентября 1897 г. и подвергнутаго екатеринославскимъ окружнымъ судомъ гражданскому взысканію, по иску А. А. Федорова.

зыкальной школѣ Даннемана и Кривошеина, въ 1892—98 гг.—въ Патріотическомъ институтѣ. Авторъ всевозможныхъ аранжировокъ произведеній русскихъ композиторовъ, инструментальныхъ композицій, романсовъ и т. п., и двухъ оперъ: „Тизба“ (въ 4-хъ актахъ; кажется, на сюжетъ Виктора Гюго, тождественный съ сюжетомъ „Анджело“ Кюи) и „Цыгане“ (въ трехъ актахъ, по поэмѣ Пушкина). Опера „Цыгане“ впервые была исполнена 17 декабря 1901 г., въ Народномъ домѣ; составъ: Земфира—г-жа Пржебылецкая, Алеко—г. Любинъ, Молодой цыганъ—г. Еліазаровъ и Старикъ-цыганъ—г. Штробиндеръ. Опера имѣла несомнѣнный успѣхъ и, будучи написана съ солидною и вмѣстѣ популярною фактурою, имѣетъ шансы войти въ репертуаръ небольшихъ и провинціальныхъ оперныхъ сценъ. Оригинально введеніе въ оперу малороссійскаго элемента, въ видѣ мѣстнаго колорита, противуположеннаго элементу „цыганскому“; много выразительныхъ моментовъ въ партіяхъ Земфиры и Алеко, а въ оркестровомъ аккомпаниментѣ есть тематическая разработка.

Щуровскій, П. А., дирижеръ и композиторъ. Род. въ 1850 г. Учился въ московской консерваторіи; въ 1880-хъ гг. былъ капельмейстеромъ московской императорской оперы. Въ 1897 г. далъ 10 „общедоступныхъ концертовъ“ въ Москвѣ, въ Историческомъ музеѣ. Авторъ оперъ „Вакула-кузнецъ“ (кажется, конкуррировала одновременно съ „Кузнецомъ-Вакулою“ Чайковскаго на конкурсѣ имени великой княгини Елены Павловны въ 1874 г.) и „Богданъ Хмѣльницкій“ (1890-хъ гг.). О его интересномъ докладѣ о русскомъ оперномъ дѣлѣ, на 1-мъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей 1897 г., см. ниже, въ „заключеніи“.

Эспозито, капельмейстеръ московскаго частнаго опернаго предпріятія въ театрѣ „Эрмитажъ“ (смѣнившаго въ 1903 г. товарищество частной оперы театра Солодовникова, гдѣ капельмейстеромъ былъ Ипполитовъ-Ивановъ), авторъ оперы „Каморра“, исполненной, подъ управленіемъ г. Литвинова, въ названномъ театрѣ, въ началѣ 1903 г. (составъ: г-жи Чалѣева, Колосова и Веретенникова, гг. Грызуновъ, Смирновъ, Драгошъ и др.). Опера имѣла успѣхъ.

„Каморра“—опера комическая; неаполитанская шайка модныхъ, со времени пьесъ М. Горькаго, босяковъ, изображенная въ оперѣ, не убиваетъ и не грабитъ, но, ограничиваясь шантажемъ, довольно забавно устраиваетъ любовныя дѣлишки русскихъ пріѣзжихъ: художника Гарина и дѣвицы Лиды (дочери помѣщика). Одесская газета „Сцена и музыка“, въ № 24 отъ 10 октября 1903 г., говоритъ объ оперѣ слѣдующее:

„Обиліе дѣйствующихъ лицъ на сценѣ дало композитору возможность и поводъ ввести въ оперу множество ансамблей; какъ и почти всѣ соло, ансамбли эти построены въ формѣ законченныхъ оперныхъ „нумеровъ“. Наиболѣе красивы и

оригинальны изъ этихъ нумеровъ тѣ, которые построены на подлинныхъ неаполитанскихъ народныхъ мелодіяхъ или въ духѣ послѣднихъ. Вообще, на долю представителей каморры выпали лучшія страницы партитуры г. Эспозито. Тутъ есть прелестныя вещицы. Въ остальной музыкѣ „Каморры" меньше свѣжести, чаще слышатся отголоски чего то слышаннаго, знакомаго; сладкія аріозо и аріи, источаемыя влюбленными героями (баритономъ—на манеръ віолончели, сопрано на манеръ скрипичной квинты), порою кажутся слишкомъ уже разсиропленными, приторными, — но и здѣсь все на мѣстѣ, плавно развивается и красиво звучитъ. Это—образецъ лучшаго сорта „Kapellmeister-Musik". То же слѣдуетъ сказать и объ оркестровкѣ „Каморры", въ которую введены, между прочимъ, неаполитанскіе extra-инструменты: гитара, мандолина и т. п.—Музыка написана безъ претензій, если не считать кое-чего à la Вагнеръ въ гармоніи; характеръ ея не только италіанскій, но даже спеціально неаполитанскій, и композиторъ, быть можетъ и весьма кстати, пользовался народными канцонами (кромѣ извѣстнѣйшей Santa Lucia). Главное достоинство заключается въ умѣлости письма, дающей цѣлому естественную текучесть, съ остроумными контрастами, красивою гармоніей и звучностью. Капельмейстерская опытность г. Эспозито сказалась въ хорошей оркестровкѣ, и вообще онъ выказалъ себя талантливымъ музыкантомъ."

Юферовъ, С. Авторъ оперъ „Антоній и Клеопатра" и „Іоланда" (не слѣдуетъ смѣшивать съ „Іолантою" Чайковскаго). Прологъ изъ „Антонія и Клеопатры" исполнялся въ концертѣ 3 апрѣля 1899 г. въ С.-Петербургѣ (вмѣстѣ съ отрывками изъ „Принцессы-грезы" Блейхмана и „Забавы Путятишны" М. Иванова). Опера, судя по прологу, написана подъ сильнымъ вліяніемъ Вагнера, съ своеобразнымъ пониманіемъ „безконечной мелодіи"; получилась „мелодія капительная, ползущая въ вязкой оркестровкѣ" (какъ выразилась „Русская музыкальная газета" 1899 г., стр. 475). Тѣ же вагнеровскія вліянія, вмѣстѣ съ вліяніями Чайковскаго, отразились на двухъактной оперѣ Юферова „Іоланда", поставленной впервые 25 іюля 1900 г., на сценѣ Аркадійскаго опернаго товарищества, въ С.-Петербургѣ. „Іоланда" имѣла успѣхъ; особенно понравились увертюра и антрактъ, серенада тенора и дуэтъ 1-го акта. Это представленіе „Іоланды", впрочемъ, не было первымъ (первое состоялось въ 1890-хъ гг., на сценѣ Панаевскаго театра, въ С.-Петербургѣ).—

Композиторы-инородцы, писавшіе въ отчетномъ періодѣ оперы на иностранныя либретто [1], по алфавиту, суть слѣдующіе:

Арсъ (Волковъ), Ник. Андр-чъ, салонный композиторъ (ав-

1) Также либретто на окраинныхъ нарѣчіяхъ, напримѣръ, на малорусскомъ.

торъ вальса-аріи „Невозвратное"). Родился въ 1858 г., умеръ въ Ковнѣ 25 іюня 1902 г. Авторъ малороссійской оперы „Катерына" (либретто по Шевченку), поставленной впервые въ Москвѣ въ 1898 г. (труппою Кропивницкаго, въ „Акваріумѣ") и шедшей въ другихъ городахъ (въ 1899 г. въ Одессѣ, въ 1901 г.—въ С.-Петербургѣ, въ 1902 г.—въ Варшавѣ, въ исполненіи малороссійской труппы Ярошенка).

Бородзичъ, привислинскій полякъ (русскій подданный). Авторъ оперы на нѣмецкое либретто „Король Лиръ" (König Lear) по Шекспиру, исполнявшейся въ 1890-хъ гг. въ Германіи. Родился въ 1860-хъ гг.

Бредрихъ, прибалтійскій нѣмецъ (русскій подданный), житель г. Гольдингена. Написалъ въ 1901 г. комическую оперу „Koussi", исполнявшуюся въ Германіи.

Витоль, Іосифъ Ивановичъ, прибалтійскій латышъ. Родился 14 іюля 1863 г. въ Вольмарѣ (лифл. губ.); музыкальное образованіе получилъ въ с.-петербургской консерваторіи, гдѣ съ 1886 г. состоитъ преподавателемъ гармоніи. Авторъ многихъ композицій, а также музыки къ репертуарной латышской драмѣ Аспазіи „Вайделотъ".

Гольдфаденъ, А., русскій еврей. Авторъ нѣсколькихъ оперъ и оперетокъ на нѣмецко-еврейскомъ жаргонѣ и музыки къ пьесамъ на томъ же жаргонѣ, напримѣръ: „Еврей или Дикла и Цикла" (въ 1901 г. исполнялась въ Кіевѣ, въ репертуарѣ „товарищества кіевскихъ опереточно-драматическихъ нѣмецкихъ—sic!—артистовъ", подъ управленіемъ А. Г. Компанейца).

Желенскій, Владиславъ, привислинскій полякъ (русскій подданный), органистъ, теоретикъ и композиторъ. Родился 6 іюля 1837 г. въ родовомъ имѣніи Гродковицахъ; музыки учился у Крейца въ Прагѣ и у Ребера въ Парижѣ; одно время преподавалъ теорію въ варшавскомъ музыкальномъ институтѣ. Авторъ камерныхъ сочиненій, романсовъ и т. д. и двухъ оперъ: „Гоплана" (поставлена впервые въ Краковѣ въ 1896 г.) и „Конрадъ Валленродъ" (1902 г.).

Лисенко (Лысенко), Николай Виталіевичъ, извѣстный малороссійскій композиторъ и собиратель малороссійскихъ народныхъ пѣсенъ. Родился 10 марта 1842 г. въ деревнѣ Грилькахъ, кременчугскаго уѣзда; сынъ помѣщика, выросъ въ деревнѣ, гдѣ навсегда зародилась въ немъ любовь къ народной малороссійской пѣснѣ. Въ 1860 г. поступилъ въ харьковскій, а затѣмъ въ кіевскій университетъ, который и кончилъ въ 1864 г. по естественному отдѣленію физико-математическаго факультета. Прослуживъ два года мировымъ посредникомъ въ кіевской губерніи, Лисенко въ 1866 г. оставилъ службу и поѣхалъ заграницу въ Лейпцигъ — продолжать музыкальное образованіе, начатое еще въ бытность въ харьковской гимназіи (подъ руководствомъ Дмитріева и

Вильчека). Въ 1866—68 гг. Лисенко изучалъ въ лейпцигской консерваторіи теорію—у Рихтера, композицію и фортепіано—у Рейнеке, органъ—у Папéритца и др. Съ 1868 г. поселился въ Кіевѣ, гдѣ и живетъ донынѣ (1903 г.) почти безвыѣздно (впрочемъ въ 1874—76 г. жилъ въ СПБ-ѣ, изучая у Римскаго-Корсакова оркестровку). Лисенко состоитъ преподавателемъ фортепіанной игры въ Кіевскомъ институтѣ благородныхъ дѣвицъ (до 1895 г. былъ тамъ же инспекторомъ музыки) и въ музыкальныхъ школахъ. Онъ уже 35 лѣтъ неустанно работаетъ на поприщѣ собиранія, изученія и изданія малорусскихъ народныхъ пѣсенъ (въ Лейпцигѣ въ 1868 г. выпустилъ первый „Збирныкъ украинскихъ писень"). Его шесть сборниковъ народныхъ пѣсенъ для одного голоса съ сопровожденіемъ фортепіано и десять сборниковъ другихъ народныхъ пѣсенъ въ хоровой аранжировкѣ, а также изданія обрядовыхъ пѣсенъ („купальныхъ", „веснянокъ", „колядокъ" и друг.) ставятъ его на одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду русскихъ этнографовъ-музыкантовъ. До послѣдняго времени (1903 г.), Лисенко ежегодно ставилъ въ Кіевѣ большіе концерты, въ которыхъ видное мѣсто отводилось малороссійскимъ пѣснямъ. Лисенко написалъ не мало и самостоятельныхъ композицій въ сферѣ музыки вокальной, фортепіанной и инструментальной. Таковы его 5 серій „Музыки до Кобзаря" (т. е. къ словамъ Шевченка), множество романсовъ, балладъ, думъ и пѣсенъ (напр. „Плачъ Ярославны", „Невольникъ", „Катерына"), его пять оперъ („Тарасъ Бульба", „Риздвяна ничь", „Утоплена", „Сафо" и „Зима и весна"), не говоря о мелкихъ произведеніяхъ того же рода (музыка къ „Наталкѣ Полтавкѣ" Котляревскаго, дѣтскія оперы „Коза-дереза" и „Панъ Конькый", т. е. „Котъ", оперетта „Черноморци" и др.), а также фортепіанныя рапсодіи, сюиты, полонезы, композиціи для скрипки, віолончели, флейты и т. п. Во всѣхъ нихъ колоритность и разнообразіе южно-русской народной музыки нашли удачное выраженіе.

Насколько украинская интеллигенція цѣнитъ заслуги Лысенка, это видно изъ того, что она, въ знакъ благодарности и признательности, въ 1903 г. (по случаю 35 лѣтія 1-го тома „Збирныка украинскихъ писень") поднесла Н. В. національный подарокъ—первому и первый на Українѣ. Правда, что сумма, поднесенная юбиляру, не велика (5000 руб.), но значеніе ея заключается въ томъ, что она составлена нетолько изъ даяній „панивъ та магнатив", но и изъ мелкихъ, иногда даже изъ очень мелкихъ, лептъ украинскаго крестьянства. Собрана эта сумма по подпискѣ, по иниціативѣ журнала „Кіевская Старина". Въ ноябрѣ 1903 г. юбилей Н. В. чествовала Галиція; чествованіе-же его въ Кіевѣ, гдѣ композиторъ прожилъ большую часть своей жизни и пріобрѣлъ всеобщее уваженіе и большую популярность, было 20—21 декабря

1903 г. Въ Кіевѣ иниціативу празднованія юбилея взяло на себя „кіевское литературно-артистическое общество“, однимъ изъ выдающихся по дѣятельности членовъ котораго много лѣтъ уже состоитъ Н. В. Лисенко. 20 декабря вечеромъ чествованіе юбиляра имѣло мѣсто въ залѣ Кіевскаго купеческаго собранія; 21 декабря утромъ, въ городскомъ оперномъ театрѣ, состоялся большой симфоническій концертъ, въ которомъ былъ исполненъ цѣлый рядъ произведеній композитора. Въ концертѣ приняли участіе оперные артисты, хоръ и оркестръ городского театра и хоръ любителей (всего до 150 человѣкъ). Дирижировать концертомъ приглашенъ былъ директоръ астраханскаго музыкальнаго училища А. Л. Горѣловъ, подъ управленіемъ котораго была исполнена, между прочимъ, и спеціально написанная имъ, для юбилея Лисенка, „кантата“. Къ участію въ концертѣ приглашены были также г-жи Дейша-Сіоницкая и Цыбушенко, артистки императорскихъ московскихъ театровъ, и теноръ Мышуга. Вечеромъ 21 декабря въ городскомъ оперномъ театрѣ была представлена опера Лисенка „Риздвяна ничь“. Въ С.-Петербургѣ, 18 февраля 1904 г., въ залѣ Благороднаго собранія, петербургскіе поклонники Н. В. Лисенка чествовали концертомъ его 35-лѣтній юбилей, отпразднованный въ Кіевѣ, Львовѣ, и—14 января 1904 г. — въ Харьковѣ. Собравшаяся публика тепло привѣтствовала Н. В. и всячески выказывала ему горячія симпатіи. Оркестръ исполнилъ увертюру къ „Риздвяной ничи“ и, вмѣстѣ съ хоромъ, финалъ 1 дѣйствія этой же оперы, затѣмъ кантату на слова Шевченка. Солисты: г-жа Феодоско, гг. Чупрынниковъ, Майборода и др. спѣли рядъ вокальныхъ вещей г. Лисенка, а самъ композиторъ, только что пріѣхавшій въ этотъ день въ Петербургъ, несмотря на усталость, будучи хорошимъ піанистомъ, долженъ былъ выступить на эстрадѣ и сыгралъ двѣ своихъ пьесы.

Въ брошюрѣ своей (1874 г.) „Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсенъ, исполненныхъ кобзаремъ О. Вересаемъ“ [1]), Лисенко находитъ, что малорусская пѣсня во многомъ отличается отъ великорусской. Вотъ тезисы Лисенка (въ изложеніи ихъ К. Нелидовымъ, въ статьѣ о Лисенкѣ, въ „Русской музыкальной газетѣ“ 1899 г., стр. 523):

1) Пѣсни малорусскія, исходя изъ глубокой древности, имѣютъ въ основаніи, какъ и великорусскія пѣсни, древнегреческіе лады, не всегда сходные съ современнымъ намъ мажоромъ и миноромъ. Въ пѣсняхъ малорусскихъ встрѣ-

1) Лисенко, записавъ репертуаръ 80-лѣтняго кобзаря Остапа Вересая, оказалъ огромную услугу малорусской музыкальной этнографіи. Кстати говоря, кобзарей не надо смѣшивать съ лирниками. Кобза—родъ лютни, а лира (по русски, рыля)—родъ струннаго органа (органиструмъ): на кобзѣ можно дѣлать crescendo и diminuendo, а на лирѣ—нельзя. Къ тому-же, репертуаръ лирниковъ церковно-духовный и ограниченнѣе репертуара кобзарей, поющихъ все, что поетъ народъ.

чаются лидійскій, дорійскій и іонійскій греческіе лады. Лады эти рѣдко остаются въ своей строгой неприкосновенности. Страстная натура малоросса, бурные порывы, которые ему приходилось переживать, нѣжный и теплый колоритъ окружающей его природы и южное солнце, которое такъ мало гармонируетъ съ спокойной величавостью древнихъ ладовъ — все это послужило причиной ихъ видоизмѣненія. По счастливому выраженію бандуриста [1]) Остапа Вересая, „пѣвцы додали жалощивъ", т. е. внесли въ пьесу лирическій и страстный элементы. Поэтому-то и является въ пѣсняхъ малорусскихъ хроматизмъ, который не нарушаетъ, однако, эпически-спокойныхъ красотъ пѣсни. Отсюда являются гаммы: 1) вполнѣ соотвѣтствующая гармоническому минорному ладу (a, h, c, d, e, f, gis, a), 2) составляющая видоизмѣненіе лидійскаго лада (a, h, c, dis, e, fis, gis, a [2]) и 3) представляющая собою соединеніе гармонической минорной и лидійской гаммъ въ т. н. 'мадьярскій (венгерскій) тетрахордъ (a, h, c, dis, e, f, gis, a). Въ этомъ заключается различіе малорусской пѣсни отъ великорусской, которая строго придерживается средневѣково-церковныхъ ладовъ, не подвергается случайному хроматизму, строго-діатонична.

2) Въ малорусской пѣснѣ замѣчается симметрія и правильность частей (преобладаетъ четное строеніе музыкальныхъ періодовъ); есть даже т. н. вопросы и отвѣты. Симметрія же въ формальномъ строеніи великорусской пѣсни далеко не столь строга.

3) Перемѣнные ритмы (въ дѣленіяхъ такта) въ малорусской пѣснѣ встрѣчаются, сравнительно съ великорусскою, очень рѣдко; большею частью малорусская пѣсня выдерживаетъ отъ начала и до конца одинъ и тотъ же ритмъ."

Слѣдуетъ замѣтить, что особенности малорусской народной пѣсни, отмѣченныя во 2-мъ и 3-мъ тезисѣ Лисенка, дѣлаютъ эту пѣсню общедоступнѣе великорусской и сближаютъ ее съ западно-европейскою народною и искусственною музыкою. Это и понятно: малорусская народная пѣсня, въ силу историческихъ своихъ судебъ, подверглась большей европеизаціи (и большей вульгаризаціи, большему опошленію), чѣмъ народная великорусская пѣсня.

„4) Какъ великорусская пѣсня изобилуетъ мелизмами, такъ не чуждается ихъ и пѣсня малорусская. Разница та, что великороссъ преслѣдуетъ въ своихъ фіоритурахъ только желаніе украсить пѣсню, а фіоритуры малоросса — средство украсить экспрессію чувства."—Этотъ тезисъ Лисенка весьма сомнителенъ: неужели мелизмы и фіоритуры великорусскихъ

---

1) Кобзари часто называются бандуристами, а кобза — бандурою (древнее названіе: „тамбура"; родоначальникомъ бандуры считается индійскій музыкальный струнный инструментъ „тамбури", предокъ киргизской „думбры" и русской „домры"—балалайки). В. Ч.

2) Лидійская гамма (E-dur лидійская) есть: a, h, cis, dis, e, fis, gis, a.

пѣсенъ „Не бѣлы-то снѣги“, „Лучина-лучинушка“, „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ и т. д. преслѣдуютъ одну виртуозную цѣль?—напротивъ, они символизуютъ ширь великорусской природы, ширь переливчатой великорусской грусти и т. д.!

Какъ бы то ни было, особенность малорусской пѣсни, констатированная Лисенкомъ въ его первомъ тезисѣ, обусловила оригинальность національнаго колорита въ операхъ Лисенка, написанныхъ сплошь на малороссійскіе сюжеты и либретто, и гармонизованныхъ сообразно той же теоріи (Лисенко справедливо отозвался, въ названной брошюрѣ о народныхъ малорусскихъ пѣсняхъ, что до него мы имѣли для малорусской пѣсни „теплый кожухъ, да не на нее сшитый“,—такъ какъ, очевидно, трезвучія, изъ которыхъ состоитъ гармонія народныхъ пѣсенъ, не должны заключать въ себѣ какихъ-либо звуковъ не изъ звукорядовъ, лежащихъ въ основѣ народной мелодики, - а разъ была неправильна мелодика малорусской народной пѣсни, то не была вѣрна и ея гармонія).—Даты первыхъ представленій оперъ Лисенка слѣдующія: въ 1870-хъ гг. шла на южно-русскихъ малороссійскихъ оперныхъ сценахъ оперетта въ 3 дѣйствіяхъ „Черноморцы“; „Риздвяна ничь“ („Ночь передъ Рождествомъ“, по Гоголю, въ 4-хъ актахъ) шла впервые въ Кіевѣ въ 1870 г. безъ успѣха (въ Харьковѣ въ 1893 г. имѣла успѣхъ и дошла до сценъ въ подъяремной Руси — въ Львовѣ шла въ 1894 г.); въ 1888 г. въ Одессѣ шла впервые хорошенькая, полная забавнаго юмора, дѣтская опера „Коза-дереза“ (исполнялась 8 апрѣля 1901 г. въ Кіевѣ, шла и на галицiйскихъ сценахъ); въ 1891 г. шла дѣтская опера „Панъ Коцькый“ (Котофѣй Ивановичъ); въ концѣ 1880-хъ гг. ставились оперы Лисенка „Утоплена“ („Утопленница“; по „Майской ночи“ Гоголя, въ трехъ актахъ) и „Зима и весна“ (фантастическія картины на миѳологической канвѣ народныхъ вѣрованій). Главная и лучшая опера Лисенка—„Тарасъ Бульба“, въ пяти актахъ; окончена въ 1890 г., но впервые на сцену попала лишь въ декабрѣ 1903 г., въ Кіевѣ. Въ 1899 г. окончена двухъ-актная „Сафо“; міровой классическій сюжетъ этой послѣдней оперы плохо уложился въ ея провинціальное малорусское нарѣчіе (давая пищу острякамъ, увѣряющимъ, будто Гамлетовское „быть иль не быть, вотъ въ чемъ вопросъ“ у малороссовъ переведено: „чи буты, чи не буты—отъ-то закавыка“).

Лисенко съ нѣкоторымъ основаніемъ можетъ быть названъ „малорусскимъ Глинкою“, но, разумѣется, ни въ исторіи русской оперы, ни въ исторіи оперы европейской, Лисенко не можетъ стать на ряду съ Глинкою, какъ въ виду ограниченности своей аудиторіи (Малороссія—лишь уголокъ Россіи), такъ и въ виду легковѣсной (сравнительно съ Глинкою) музыкальной фактуры, лишенной контрапунктической

сложности и систематическаго тематизма.... Во всякомъ случаѣ, Лисенко превосходный „областной“ русскій оперный композиторъ, одинъ изъ тѣхъ областныхъ интеллигентныхъ инородцевъ, артистическая дѣятельность которыхъ имѣетъ существенное значеніе для всероссійской культуры. Къ сожалѣнію, дѣятельность такихъ провинціальныхъ Кандидовъ, руководящихся вольтеровскимъ правиломъ: „пусть каждый воздѣлываетъ собственный свой садъ“, не всегда встрѣчаетъ надлежащую оцѣнку, и тѣмъ пріятнѣе, что Лисенко хоть въ старости дожилъ до торжественнаго юбилея.... Въ самомъ дѣлѣ, когда будетъ чиста улица?—когда каждый домовладѣлецъ вычиститъ свой участокъ; когда окультурится вся Россія?—когда окультурится каждая ея область!

Льву, Л. С. Русскій еврей; авторъ оперы на нѣмецко-еврейскомъ жаргонѣ „Іерусалимская королева или разрушеніе Іерусалима“; шла въ 1901 г. въ Кіевѣ, въ исполненіи „товарищества кіевскихъ опереточно-драматическихъ нѣмецкихъ артистовъ подъ управленіемъ А. Г. Компанейца.“

Люстгартенъ, русскій еврей; авторъ оперы „Клятва въ храмѣ“ (на сюжетъ легенды изъ Талмуда), шедшей въ 1897 г. въ Каменецъ-Подольскѣ, на нѣмецко-еврейскомъ жаргонѣ, причемъ публикѣ особенно нравился въ этой оперѣ еврейскій танецъ „фрейлусъ“.

Мертке, Эдуардъ, піанистъ и композиторъ, родомъ прибалтійскій нѣмецъ (русскій подданный). Родился 7-го іюня 1833 г. въ Ригѣ (н. с.), умеръ въ Германіи, въ Кельнѣ, 25-го сентября 1895 г. (н. с.). Съ 1869 г. былъ преподавателемъ фортепіанной игры въ кельнской консерваторіи. Имъ написаны три оперы на нѣмецкія либретто: „Lisa oder die Sprache des Herzens“ (1872 г.), „Resi vom Hemsensteig“ и „Kyrill von Thessalonich“ (окончена въ 1892 г.; нѣмецко-русскій клавираусцугъ отпечатанъ въ 1895 г.). Этотъ „Kyrill von Thessalonich“ въ русской передѣлкѣ Всев. Чешихина (разрѣшенной драматическою цензурою къ представленію) названъ, въ видахъ нѣкоторыхъ условій русской оперной сцены, „Сатурниномъ Византійскимъ“; дѣйствіе перенесено изъ середины 9 вѣка въ 4-й по Р. Х. и отъ хозаръ къ славяногуннамъ [1]). Музыка „Сатурнина“ изобличаетъ вліяніе Вагнера (въ частности, „Парсиваля“); она написана въ сжатыхъ аріозныхъ формахъ, съ тонкимъ гармоническимъ мастерствомъ, но популярнѣе Вагнера (лейтмотивный контрапунктъ Мертке, въ оркестровомъ аккомпанементѣ, проще, а потому и прозрачнѣе Вагнеровскаго); психологической глубины Вагнера въ обрисовкѣ типовъ у Мертке, конечно, нѣтъ, и если Вагнеръ полагаетъ, что содержаніемъ оперы долженъ быть „внутренній“ человѣкъ, то у Мертке много „внѣшняго“ человѣка и

1) Оно тѣмъ болѣе кстати, что для характеристики своихъ „хозаръ“ Мертке пользуется малорусск[illegible] мотивами.

ситуацій эффектно-сценическихъ, мейерберовскихъ. Въ итогѣ, „Сатурнинъ“ интересная и репертуарная, по существу своему, опера.

Носковскій, Сигизмундъ, привислинскій полякъ (русскій подданный). Родился въ 1846 г. въ Варшавѣ; былъ учителемъ музыки въ институтѣ для слѣпыхъ и изобрѣлъ нотное письмо для слѣпыхъ; учился въ Германіи, у Киля. Въ 1876 г. былъ городскимъ капельмейстеромъ въ Констанцѣ, а въ настоящее время (1903 г.) состоитъ преподавателемъ варшавскаго музыкальнаго института и дирижеромъ варшавскаго музыкальнаго общества. Авторъ симфоническихъ и камерныхъ композицій, хоровъ и т. д. и оперы „Ливія Квинтилла“. Опера эта шла впервые 6 апрѣля 1902 г. въ варшавскомъ императорскомъ Большомъ театрѣ, при составѣ: Ливія—г-жа Крушельницкая, Селена—г-жа Скульская, Прокулъ—г. Громбчевскій, Ликонъ—г. Флоріанскій и Сильва—г. Дидуръ. Опера въ двухъ актахъ, съ прологомъ, либретто Гофмана по драмѣ Ржентковскаго (исторія патриціанки, влюбленной въ раба). Музыка Носковскаго свидѣтельствуетъ о „вагнеріанствѣ“ композитора; наибольшій успѣхъ имѣли: хоровая серенада рабовъ, въ началѣ пролога, пѣснь Ликона и сцена Ликона съ Ливіей въ 1-мъ актѣ; во 2-мъ актѣ: „интермеццо“ и дуэтъ Ливіи съ Ликономъ, выдержанный въ формѣ свободнаго канона (какъ въ „Тристанѣ“ Вагнера).

Ope, Адамъ, прибалтійскій латышъ. Родился около 1860 г.; органистъ; написалъ на нѣмецкое либретто оперу „Гунда“ („Hunda“), отрывки изъ которой исполнялись на концертахъ въ различныхъ прибалтійскихъ городахъ въ 1890-хъ гг.; цѣликомъ эта одноактная опера была исполнена 17 февраля 1900 г., на концертѣ въ Ревелѣ.

Падеревскій, Игнатій Янъ, извѣстный піанистъ и композиторъ (привислинскій полякъ, русскій подданный [1]). Родился 6 ноября 1860 г. въ Куриловкѣ, подольской губерніи. Музыкальное образованіе получилъ въ варшавскомъ музыкальномъ институтѣ (1872—78 гг.; классъ фортепіано—Яноты, а теоріи — Рогусскаго). По окончаніи курса, въ 1879 г. поступилъ въ то же учрежденіе преподавателемъ фортепіанной игры. Въ 1883 г. отправился въ Берлинъ, гдѣ изучалъ теорію подъ руководствомъ Киля и Урбана. Затѣмъ Падеревскій былъ нѣкоторое время преподавателемъ страсбургской консерваторіи, 7 мѣсяцевъ совершенствовался въ игрѣ на фортепіано у Лешетицкаго и съ 1887 г. отдался карьерѣ виртуоза, которую и сдѣлалъ съ блескомъ. Падеревскій написалъ нѣсколько фортепіанныхъ композицій и оперу „Манру“, на польское либретто. Впервые эта опера шла, въ нѣмец-

1) Подданства своего Падеревскій, къ чести своей, не скрываетъ: это почувствовали въ 1902 г. издатели русскихъ перепечатокъ музыкальныхъ произведеній И. Падеревскаго, когда тотъ обратился къ судебной защитѣ своихъ авторскихъ правъ въ Россіи.

комъ переводѣ, въ маѣ 1901 г., въ Дрезденѣ (подъ управленіемъ Шуха), а затѣмъ, въ польскомъ оригиналѣ, въ Львовѣ и Варшавѣ. 11 мая 1902 г. „Манру“, въ русскомъ переводѣ Сантагано-Горчаковой, шелъ въ Кіевѣ; составъ: Улана — г-жа Королевичувна, Манру—г. Бандровскій и Урокъ—г. Горскій. Опера вездѣ имѣла хорошій успѣхъ.

Либретто „Манру“ — А. Носсига; сюжетъ заимствованъ изъ повѣсти Крашевскаго „Хижина за деревней“. Сюжетъ безусловно интересенъ: исторія цыгана Манру, отставшаго отъ табора (къ которому влечетъ его цыганская музыка) и не приставшаго къ деревнѣ (куда его влечетъ любовь къ нѣкоей Уланѣ); чувствуется какая-то интимная исторія въ выборѣ сюжета и нескромный слушатель задается вопросомъ: не переживалъ ли и самъ Падеревскій внутренней борьбы между инстинктами кочевника-виртуоза и осѣдлаго артиста?... Во всякомъ случаѣ, въ складѣ музыки много индивидуальнаго и интереснаго. Въ отношеніи оперныхъ формъ Падеревскій приближается немного къ Сметанѣ, немного къ итальянскимъ „веристамъ“ (Масканьи, Леонкавалло); замѣтно и вліяніе Вагнера эпохи „Лоэнгрина“ (въ „Манру“ нѣтъ лейтмотивнаго тематизма). Въ ритмѣ и гармоніи чувствуется польская національность композитора — и это наиболѣе важная черта музыки Падеревскаго; чувствуется и вліяніе Шопена (напримѣръ, въ оркестровомъ сопровожденіи отвѣтовъ Уланы—Уроку, въ 1-мъ дѣйствіи). Въ оркестровкѣ много красочности; особенно нравятся публикѣ „буря“ во вступленіи къ 3-му акту и танцы цыганъ въ лѣсу. Лучшія вокальныя оперы: хоръ деревенскихъ дѣвушекъ въ 1-мъ актѣ, хоръ цыганъ въ 3-мъ, поэтическая колыбельная пѣсенка Уланы съ оригинальнымъ аккомпаниментомъ арфъ и отдаленнымъ стукомъ цыганскихъ наковаленъ; полонъ страсти и увлекательно-красивъ любовный дуэтъ Манру и Уланы во 2-мъ дѣйствіи. Въ общемъ, Манру — талантливая и симпатичная меццо-драматическая опера.

Статковскій, Романъ, привислинскій полякъ, русскій подданный. Родился 24 декабря 1859 г. въ деревнѣ, близъ Калиша. Изучалъ гармонію и контрапунктъ у Желенскаго, а засимъ — въ с.-петербургской консерваторіи, которую кончилъ въ 1890 г. Авторъ исполненной въ 1902 г. въ Варшавѣ оперы „Филенисъ“ (текстъ Эрлера), лѣтомъ 1903 г. получившей 1-ю премію (2.500 рублей) на международномъ конкурсѣ въ Лондонѣ.

Списокъ главнѣйшихъ иностранныхъ оперъ (по алфавиту композиторовъ), поставленныхъ впервые въ отчетномъ періодѣ на сценахъ императорскихъ и немногихъ частныхъ театровъ, въ русскихъ переводахъ, гласитъ: Абтъ: „Красная шапочка“ (дѣтская опера; въ переводѣ Лишина впервые поставлена въ 1897 г. въ Москвѣ, частною оперною труппою

въ театрѣ Солодовникова). Берліозъ: „Гибель Фауста", драматическая легенда; впервые исполнена 19 февраля 1896 г., въ С.-Петербургѣ, на маріинской сценѣ) и „Траянцы въ Карѳагенѣ" (впервые шла въ 1900 г., въ Москвѣ, въ переводѣ Е. Клетневой, на сценѣ Большого театра). Бизе: „Джамиле" (впервые шла въ С.-Петербургѣ, на маріинской сценѣ, въ 1893 г.). Вагнеръ: „Летучій Голландецъ" („Морякъ-скиталецъ"; шелъ впервые въ 1903 г., въ Москвѣ, на сценѣ Большого театра); „Зигфридъ" (тамъ же, 3 февраля 1894 г., а въ С.-Петербургѣ, на маріинской сценѣ, въ февралѣ 1902 г.); „Закатъ боговъ" („Гибель боговъ"; на маріинской сценѣ въ С.-Петербургѣ, въ январѣ 1903 г.); „Тристанъ и Изольда" (въ переводѣ Всев. Чешихина [1]),—причемъ не всѣ артисты пѣли по русски,—5 апрѣля 1899 г. на маріинской сценѣ въ С.-Петербургѣ; всѣ пѣли по русски въ этой оперѣ впервые въ февралѣ 1900 г.). Верди: „Фальстафъ" (впервые исполненъ въ С.-Петербургѣ, на маріинской сценѣ 17 января 1894 г.). Гумпердинкъ: „Гензель и Гретель" („Ваня и Маша"); 1-е представленіе — въ Панаевскомъ театрѣ въ С.-Петербургѣ, 2 января 1896 г.; въ 1897 г. — на с.-петербургской маріинской сценѣ). Леонкавалло: „Паяцы" (на маріинской сценѣ въ С.-Петербургѣ, въ 1893 г.). Масканьи: „Крестьянская честь" („Сельская честь"; въ переводѣ М. М. Иванова шла впервые въ С.-Петербургѣ, на маріинской сценѣ, 28 декабря 1893 г.). Масснэ: „Наварьянка" (исполнялась впервые въ провинціи, въ 1895 г., частною оперною труппою Любина и Салтыкова); „Вертеръ" (въ С.-Петербургѣ, на маріинской сценѣ, въ началѣ 1896 г.). Пуччини: „Богема" (впервые шла 12 января 1897 г. въ Москвѣ, на частной оперной сценѣ въ театрѣ Солодовникова). Сенъ-Сансъ: „Самсонъ и Далила" (въ С.-Петербургѣ, въ переводѣ А. А. Горчаковой, на маріинской сценѣ, 19 ноября 1896 г.); „Генрихъ Восьмой" (28 января 1897 г. въ Москвѣ, на сценѣ Большого театра, въ переводѣ С. Е. Павловскаго). Сметана: „Далиборъ" (въ 1900 г., на маріинской сценѣ въ С.-Петербургѣ). Чиполлини: „Юный Гайднъ" (27 марта 1897 г. въ Москвѣ, въ Маломъ театрѣ; опера исполнена учениками М. Муромцевой-Климентовой) и т. д.

Изъ оригинальныхъ либреттистовъ отчетнаго періода по прежнему первое мѣсто занимаетъ М. И. Чайковскій (см. 4-ю главу этого сочиненія), какъ авторъ либретто для Аренскаго: „Наль и Дамаянти", для Корещенка: „Ледяной домъ" и для Направника: „Дубровскій". Новыя имена либреттистовъ, сравнительно съ предшествовавшимъ періодомъ, по алфавиту: суть: В. И. Бѣльскій (передѣлалъ „Сказку о царѣ Салтанѣ" Пушкина для Римскаго-Корсакова), г-жа Венкстернъ (ли-

1) Клавираусцугъ съ этимъ переводомъ изданъ фирмою Брейткопфъ и Гертель въ Лейпцигѣ.

бретто „Орестеи" для Танѣева), Н. Вильде (либретто для оперъ Симона), С. И. Мамонтовъ (прологъ къ „1812-году" для Калинникова; сюжетъ „Ожерелья" для Кроткова), Н. А. Невструевъ („Ася" для Ипполитова-Иванова и „Сказаніе о Китежѣ" для Василенка), Влад. Ив. Немировичъ-Данченко (передѣлалъ „Цыганъ" Пушкина для оперы Рахманинова „Алеко"), Е. М. Петровскій (авторъ „плана" для „Кащея" Римскаго-Корсакова), г-жа Полотебнова (либретто „Урвази" для Длусскаго), Е. П. Пономаревъ (либретто „Франчески да Римини" для Направника), А. С. Суворинъ (либретто „Потемкинскаго праздника" для М. М. Иванова) и др. Имена главнѣйшихъ авторовъ, русскихъ и иностранныхъ, сочиненія которыхъ передѣлывались для либретто оперъ отчетнаго періода: Гоголь („Майская ночь" Р.-Корсакова, „Вій" Горѣлова, „Страшная месть" Кочетова, оперы Лисенка и др.), Короленко („Въ грозу" Ребикова), Мей (оперы Римскаго-Корсакова), Пушкинъ (особенно посчастливилось „Цыганамъ", давшимъ сюжетъ для оперъ Рахманинова и Шефера и „Бахчисарайскому фонтану", для оперъ Аренскаго и Федорова), Островскій (оперы Р.-Корсакова, Аренскаго, Бларамберга), Тургеневъ („Ася" Ипполитова-Иванова), Щепкина-Куперникъ (ея оригинальная пьеса „Раканы", то бишь, „Месть Амура"—для оперы Танѣева, а переводъ „Принцессы-грезы" Ростана—для оперы Блейхмана), Шевченко („Катерына" Арса), Шекспиръ („Антоній и Клеопатра" Юферова, „Король Лиръ" Бородзича) и т. д. (см. „указатель" въ началѣ этого сочиненія). Многіе композиторы отчетнаго періода сами писали для себя либретто: Бларамбергъ, Орловъ (дѣтскія оперы), Лисенко, Мертке, Ребиковъ и др. Переводчики русскихъ либретто на нѣмецкій языкъ: Августъ Рудольфовичъ Бернгардъ (род. 3 января 1852 г. въ С.-Петербургѣ; въ 1877 г. кончилъ с.-петербургскую консерваторію; перевелъ „Каменнаго гостя" Даргомыжскаго, нѣсколько оперъ Чайковскаго и оперы Римскаго-Корсакова: „Майская ночь", „Снѣгурочка", „Царь Салтанъ", „Моцартъ и Сальери", „Сервилія" и „Кащей"), Ф. Боккъ (перевелъ „Дубровскаго" Направника), Эсберъ и др. Переводчики иностранныхъ либретто на русскій языкъ: А. А. Горчакова („Самсонъ и Далила" Сенъ-Санса и др.). М. М. Ивановъ („Крестьянская честь" или „Сельская честь" Масканьи). Е. Клетнева („Троянцы" Берліоза), С. Е. Павловскій („Генрихъ 8-й", Сенъ-Санса). И. Тюменевъ (переводчикъ Вагнеровской тетралогіи и „Нюренбергскихъ мейстерзингеровъ" [1]), С. Я. Уколовъ (род. въ 1864 г., ум. въ 1897 г.; переводилъ также и оперетки), Всев. Чешихинъ (переводчикъ Вагнеровскихъ оперъ „Тристанъ и Изольда" и „Парсиваль"—клавираусцугъ по-

1) Клавираусцуги „Кольца Нибелунга" и „Мейстерзингеровъ" изданы фирмою П. Юргенсонъ въ Москвѣ.

слѣдней оперы съ этимъ переводомъ изданъ П. Юргенсономъ въ Москвѣ.—оперы Мертке „Сатурнинъ Византійскій“ или „Kyrill von Thessalonich“ и др.).—

Теперь—объ оперныхъ театральныхъ зданіяхъ отчетнаго періода.

Въ С.-Петербургѣ, по прежнему, главнымъ опернымъ театромъ былъ императорскій Маріинскій, въ 1894 г. подвергшійся новой перестройкѣ: расширенъ залъ, снаружи пристроенъ цѣлый новый корпусъ съ новыми фойе и новыми лѣстницами и т. п. Въ 1900 г. произошла маленькая реформа: отсадили капельмейстера отъ сцены и, по новому заграничному образцу, посадили его къ барьеру (соотвѣтственно чему произошла перемѣна въ размѣщеніи оркестровыхъ музыкантовъ), - шагъ впередъ въ направленіи реформы à la Байрейтъ: теперь уже отстраняютъ дирижера отъ сцены, — слишкомъ ужъ онъ доминируетъ со своею палочкою,—а когда-нибудь и подъ сцену его спрячутъ со всѣмъ оркестромъ; давно пора!—Наконецъ-то С.-Петербургъ обогатился и второю большою (но еще пока не императорскою, какъ было бы желательно) оперною сценою: 12 декабря 1900 г. состоялось открытіе „народнаго дворца“, наименованнаго „Народнымъ домомъ имени императора Николая 2-го“, въ Александровскомъ паркѣ, съ театральною залою на 1.200 человѣкъ; зданіе сооружалось около 1 года и 3 мѣсяцевъ и обошлось около 900 тысячъ рублей; главнымъ архитекторомъ былъ Г. И. Люпедарскій. „Народный домъ“ переданъ въ завѣдываніе с.-петербургскаго городского попечительства о народной трезвости“; 21 декабря 1900 г. состоялся первый оперный спектакль (шла „Жизнь за царя“ Глинки). Третьимъ, довольно большимъ, опернымъ помѣщеніемъ въ С.-Петербургѣ слѣдуетъ считать театральный залъ с.-петербургской консерваторіи императорскаго русскаго музыкальнаго общества (въ помѣщенія бывшаго Большого театра), сдаваемый подъ представленія частной оперы; четвертымъ, —новый театръ на Бассейной ул.

Въ Москвѣ благополучно существовалъ Большой оперный театръ, 6 января 1900 г. отпраздновавшій свое 75-лѣтіе. Спектакль начался „гимномъ“, за которымъ былъ поставленъ прологъ М. А. Дмитріева „Торжество музъ“, которымъ Большой (бывшій „петровскій“) театръ былъ открытъ 75 лѣтъ тому назадъ. Такъ какъ не нашлась оригинальная музыка Верстовскаго къ этому прологу (кажется, ее не потрудились какъ слѣдуетъ поискать), то исполнялся онъ съ новою музыкою Симона (одну изъ партій пѣла на этотъ разъ г-жа Дейша-Сіоницкая, дирижировалъ г. Альтани). Затѣмъ были поставлены: мольеровская комедія-балетъ „Мѣщанинъ въ дворянствѣ“ съ музыкою Люлли, 1670 г. (дирижеръ г. Арендсъ) и, наконецъ, „Танцовщики по неволѣ“ (съ неизвѣстно чьею

музыкою; дирижеръ г. Рябовъ). По случаю годовщины, была напечатана „Историческая справка о Большомъ театрѣ въ связи съ императорскими московскими театрами", составленная г-номъ В. А. М.. въ изящной обложкѣ, съ портретами императора Александра I, кн. Д. В. Голицына и Ѳ. Р. Кокошкина, съ видомъ „большого Петровскаго театра". Можно кстати упомянуть, что прежній занавѣсъ, изображавшій сцену въѣзда князя Пожарскаго въ Москву, былъ замѣненъ, ко дню народнаго коронаціоннаго спектакля 17 мая 1896 г., новымъ - съ видомъ на Москву-рѣку съ Воробьевыхъ горъ, работы художника И. П. Андреева, по рисунку академика Бочарова.—Москва опередила Петербургъ въ теченіе отчетнаго періода въ томъ смыслѣ, что устроила второй императорскій театръ! Осенью 1898 г. открылся т. н. „Новый" императорскій театръ (обстоятельство, которое Н. Ф. въ „Русской музыкальной газетѣ"—1898 г., стр. 993—ставитъ въ причинную связь съ назначеніемъ г. Погожева на вновь учрежденный постъ управляющаго конторами императорскихъ театровъ и уходомъ прежнихъ начальниковъ „московской конторы" этихъ театровъ). Этотъ „Новый" театръ, съ необычайною быстротою выросшій изъ стараго Шелапутинскаго, расположенъ вблизи Большого театра, такъ что теперь на одной площади собраны всѣ три московскихъ казенныхъ театра (Большой, Новый и Малый—послѣдній исключительно для драматическихъ представленій). Цѣны на мѣста въ Новомъ театрѣ умѣреннѣе, чѣмъ въ Большомъ; репертуаръ раздѣленъ поровну между драмою (и комедіею) и оперою; особой труппы не предусмотрѣно: въ тѣхъ и другихъ спектакляхъ участвуютъ силы Большого и Малаго театровъ. Оперы выбираются для постановки въ Новомъ театрѣ менѣе крупныя и менѣе сложныя по монтировочной части, чѣмъ оперы, входящія въ репертуаръ Большого театра; словомъ, проведена въ жизнь вѣрная мысль, заимствованная изъ факта существованія въ Парижѣ двухъ главныхъ оперныхъ театровъ „Grand opéra" и Opéra comique" (причемъ въ послѣднемъ театрѣ ставятся лирическія и комическія оперы съ разговорными діалогами; одною изъ первыхъ по времени постановки оперъ въ Новомъ театрѣ, 1 сентября 1898 г., была именно одна изъ такихъ оперъ: „Фрейшюцъ" Вебера).... Изъ помѣщеній частныхъ оперныхъ театровъ въ Москвѣ слѣдуетъ назвать театры „Эрмитажъ". „Акваріумъ" и Солодовникова. Нельзя считать особою оперною сценою маленькую сцену въ новомъ (открытомъ въ 1898 г.) зданіи московской консерваторіи: залъ этотъ (не то, что оперный залъ с.-петербургской консерваторіи) приспособленъ только для маленькихъ ученическихъ оперныхъ спектаклей. Въ результатѣ, Москва, по части оперныхъ зданій, въ отчетномъ періодѣ обогнала Петербургъ: въ Москвѣ пять оперныхъ сценъ и

изъ нихъ двѣ императорскихъ, а въ Петербургѣ, при тѣхъ же пяти, лишь одна императорская [1]).

Что касается провинціальныхъ сценъ, спеціально посвященныхъ оперѣ, то такихъ, кажется, вовсе не имѣется; но къ концу отчетнаго періода можно насчитать цѣлый рядъ городовъ, имѣющихъ городскіе или частные театры для смѣшанныхъ, драматическихъ и оперныхъ, представленій. Вотъ алфавитный списокъ этихъ городовъ (по „Музыкальному календарю" на 1904 г., А. Габриловича [2]): Архангельскъ, Баку (театръ Тагіева), Батумъ (театръ-циркъ), Бердянскъ, Брестъ-Литовскъ (театръ Штейна), Бѣлостокъ (театръ „Гармонія"), Варшава (императорскій Большой театръ—одинъ изъ двухъ императорскихъ въ провинціи; второй — въ Тифлисѣ), Витебскъ, Владикавказъ, Владиміръ губернскій, Вологда, Выборгъ, Вятка (Зимній театръ), Гельзингфорсъ, Гродно, Двинскъ, Екатеринбургъ (театръ Казанцева), Елабуга, вятской губ., Елисаветградъ (театръ Кузьмицкаго), Елисаветполь (желѣзнодорожный театръ), Житоміръ, Заславль (волынской губ.), Иркутскъ, Казань (одинъ изъ большихъ провинціальныхъ городскихъ театровъ: свыше чѣмъ на 1.000 человѣкъ), Калишъ, Каменецъ-Подольскъ, Керчь (зимній театръ Лаго), Кіевъ (три театра: городской на 1.800 чел., съ 1901 г.; театръ Соловцова на 1.200 человѣкъ, и театръ Бергонье на 1.000 чел.), Ковно, Курскъ, Кутаисъ, Кѣльцы, Лодзь (три театра: „Талія", „Викторія" и новый зимній театръ Зеллина), Люблинъ (два театра: „новый" и „старый", Р. О. Маковскаго), Минскъ, Могилевъ, Нижній Новгородъ, Николаевъ (театръ Шефера), Новгородъ, Новочеркасскъ (Зимній „войсковой" театръ), Новый Маргеланъ, ферганской области (театръ-циркъ), Одесса (три театра: городской почти на 2.000 человѣкъ—самый большой оперный театръ въ Россіи; театръ Сибирякова, и „русскій"), Омскъ (театръ-циркъ Сиглорева), Орелъ (Зимній театръ), Пермь, Плоцкъ, Полтава (театръ имени Гоголя на 1028 чел.), Псковъ (театръ Качева), Рига (четыре театра: 2 городскихъ—„нѣмецкій" на 1.000 чел. слишкомъ и съ 1902 г. „русскій" на 800 человѣкъ—и 2 частныхъ латышскихъ), Ростовъ на Дону (театръ В. П. Асмолова), Рыбинскъ (Зимній театръ), Самара, Саратовъ, Симферополь, Смоленскъ (театръ народнаго дома), Ставрополь Кавказскій (театръ Иванова), Стародубъ, черниговской губ., Таганрогъ, Тамбовъ, (театръ Гонель), Ташкентъ, Тифлисъ (два театра: императорскій и грузинскаго дворянства), Томскъ (театръ Е. П. Королева), Троицкъ, оренбургской губ. (театръ общественнаго собранія), Харьковъ (2 театра), Херсонъ и Ярославль. Итого 66 городовъ въ россійской имперіи могутъ похвалиться наличностью болѣе или менѣе благоустроенныхъ театральныхъ зданій (не считая болѣе или менѣе удобныхъ для представленій клубныхъ помѣщеній и маленькихъ сценокъ для лю-

1) Изъ этого подсчета исключены пригородныя столичныя лѣтнія оперныя сцены.
2) Опять-таки съ исключеніемъ временныхъ лѣтнихъ оперныхъ помѣщеній.

бительскихъ спектаклей). Конечно, многіе изъ этихъ театровъ (напримѣръ, въ привислинскомъ краѣ и Финляндіи) закрыты для оперъ на русскомъ языкѣ, но всетаки наличность ихъ—фактъ отрадный въ исторіи россійской музыкальной культуры. Печально, однако, что еще далеко не всѣ губернскіе города въ Россіи имѣютъ постоянные оперные театры.

Общественно-культурное значеніе опернаго театра стоитъ въ тѣсной связи съ посѣщаемостью его, а послѣдняя зависитъ, прежде всего, отъ цѣны на мѣста. Желательно, чтобы эти цѣны обнаруживали тенденцію падать (такъ какъ, несомнѣнно, идеалъ входа въ театръ, этой „школы народа", по выраженію императрицы Екатерины 2-й—входъ безплатный, какъ въ театръ древнихъ эллиновъ). Къ сожалѣнію, въ отчетномъ періодѣ, эти цѣны обнаруживаютъ тенденцію возрастать. Еще въ 1895 г. маріинскій театръ въ С.-Петербургѣ (самая образцовая изъ русскихъ оперныхъ сценъ) имѣлъ три разряда цѣнъ: „обыновенныя", „возвышенныя" и „особо возвышенныя", въ концѣ же 1903 г. уже нѣтъ прежнихъ „обыкновенныхъ" цѣнъ: прежнія возвышенныя стали „обыкновенными", а „особо возвышенныя" просто „возвышенными" (причемъ разрядъ „особо возвышенныя цѣны" упраздненъ). Считаю нужнымъ привести эту сравнительную таблицу цѣнъ:

Цѣны мѣстамъ въ Маріинскомъ театрѣ, въ С.-Петербургѣ
(со включен. благотворит. сбора).

Наименованіе мѣстъ.	Цѣны обыкновенныя въ 1895 г.		Цѣны обыкновенныя въ 1903 г.		Цѣны возвышенныя въ 1903 г.	
	Руб.	К.	Руб.	К.	Руб.	К.
Ложа 1-го яруса	14	70	17	70	20	70
„ „ „ №№ 1-й и 14-й	15	70	18	70	22	70
„ бенуаръ закрытый	12	70	15	20	18	70
„ „ открытый	10	70	12	70	15	70
„ бель-этажа	14	70	17	70	20	70
„ „ №№ 1-й и 26-й	15	70	18	70	23	70
„ 2-го яруса	10	70	12	70	14	70
„ 3-го „ съ аванъ-ложей	8	20	9	70	10	70
„ „ „ безъ аванъ-ложи	6	35	7	70	8	70
„ „ „ литерная	8	70	10	70	10	70
„ 4-го „	5	35	6	35	7	70
Кресло 1-го ряда	6	10	7	10	10	10
„ 2-го „	5	10	6	10	6	10
„ 3-го „	4	10	5	10	6	10
„ 4-го „	4	10	5	10	5	60
„ 5-го, 6-го и 7-го рядовъ	3	10	4	10	4	60
„ 8-го, 9, 10, 11, 12 и 13 ряд.	2	60	3	10	3	60
„ прочихъ рядовъ	2	10	2	60	2	60
Балконъ	1	60	2	10	2	10
Галлерея 4-го яруса 1-я скамейка	1	10	1	30	1	60
„ „ „ 2-я „	—	80	—	95	1	10
„ „ „ 3-я и 4-я скам.	—	55	—	65	—	80
„ „ „ 5-я и 6-я „	—	22	—	27	—	42

Замѣчу кстати, что билеты въ императорскіе театры продаются, до дня спектакля, въ кассахъ предварительной продажи, съ дополнительною платою въ размѣрѣ 10% стоимости билета и что во всѣхъ ложахъ маріинскаго театра театра, не исключая и литерныхъ, помѣщается по 6 стульевъ (въ каждую ложу допускается не болѣе 7 человѣкъ зрителей).

Вообще говоря, историкъ русской оперы не долженъ пренебрегать свѣдѣніями о цѣнахъ на оперныя представленія. Для характеристики цѣнъ въ городскихъ провинціальныхъ театрахъ, я считаю возможнымъ привести здѣсь списокъ цѣнъ на мѣста въ рижскомъ первомъ (нѣмецкомъ) городскомъ театрѣ, въ 1903 г. (съ оговоркою, что также и въ этомъ театрѣ цѣны, въ теченіе отчетнаго періода, повышались):

Цѣны для оперныхъ представленій: Мѣсто въ общей ложѣ: 3 р. 50 к. — Балконъ I яруса: 2 р. 80 к. — Мѣсто въ ложѣ I яруса: 2 р. 15 к.—Мѣсто въ оркестровой ложѣ: 2 р. 50 к.—Мѣсто въ партерной ложѣ: 2 р. 15 к.—Кресло I партера (отъ 1 по 9 рядъ): 2 р. 15 к.—Кресло II партера А (отъ 10 по 13 рядъ): 1 р. 70 к.—Кресло II партера Б (отъ 14 по 18 рядъ): 1 р. 40 к.—Мѣсто за креслами: 1 р.—Стоячія мѣста въ партерѣ: 75 к.—Балконъ II Яруса: 1 р. 40 к.—Мѣсто въ ложѣ II яруса: 1 р. 10 к. — Балконъ III яруса (отъ 1 по 3 рядъ) 75 к. — Балконъ III яруса (отъ 4 до 6 ряда): 55 к. — Галлерея, стоячія мѣста: 35 к.

Что касается до частныхъ оперныхъ предпріятій, дѣйствовавшихъ въ столицахъ болѣе или менѣе постоянно въ теченіе отчетнаго времени, то слѣдуетъ отмѣтить художественное значеніе 1) антрепризы „Народнаго дома“ въ С.-Петербургѣ, которая, съ конца 1900 г. (съ самаго начала оперныхъ представленій въ этомъ прекрасномъ оперномъ помѣщеніи) принадлежитъ „с.-петербургскому городскому попечительству о народной трезвости“ и 2) той „частной оперы“ въ Москвѣ, въ которой нѣсколько лѣтъ подъ рядъ былъ капельмейстеромъ Ипполитовъ-Ивановъ.

Это послѣднее оперное предпріятіе, по репертуару (масса новинокъ!), по „русскости“ направленія и по художественности исполненія превосходитъ всѣ русскія городскія и частныя оперныя антрепризы, существовавшія до него, а поэтому и заслуживаетъ особаго вниманія. Московская частная опера возникла въ 1897 г. въ театрѣ Солодовникова при антрепризѣ г-жи К. Винтеръ и съ первоначальнымъ участіемъ капельмейстера г. Зеленаго; она быстро превратилась въ первоклассное предпріятіе, когда на помощь ей пришелъ меценатъ С. И. Мамонтовъ и дирижеромъ сталъ Ипполитовъ-Ивановъ; цвѣтущая пора ея была 1897 — 1900 г., когда эта опера поставила цѣлый рядъ новинокъ Римскаго-Корсакова

(„Садко", „Моцартъ и Сальери", „Боярыня Вѣра Шелога", „Царская невѣста", „Сказка о царѣ Салтанѣ"), Калинникова, Кюи, Ипполитова-Иванова и др. (причемъ выдвинула Шаляпина и блеснула новымъ декораціоннымъ стилемъ [1]) и бывала въ С.-Петербургѣ. Съ прекращеніемъ меценатской поддержки, предпріятіе стало разваливаться; 11 ноября 1901 г. судебный приставъ наложилъ запрещеніе на кассу театра и представленіе было отмѣнено. Но кризисъ былъ пережитъ благополучно: вмѣсто дирекціи г-жи Виктеръ, образовалось товарищество на паяхъ, внесло залогъ, сняло опять Солодовниковскій театръ и открыло спектакли 26 декабря 1901 г.; въ 1902 г. оно уже настолько окрѣпло, что было въ силахъ поставить замѣчательную новинку: „Кащея" Римскаго-Корсакова. Но тутъ ждалъ товарищество новый кризисъ: конкурренція двухъ новыхъ оперныхъ товариществъ, одно изъ которыхъ вытѣснило „частную московскую оперу" изъ театра Солодовникова. „Частная московская опера" должна была уступить эту позицію, а съ нею и нѣкоторую сферу своего вліянія конкуррентамъ; однако, учрежденіе все-таки обтерпѣлось и уцѣлѣло, и имѣя за собою традиціи славнаго прошлаго, нынѣ (1903 г.) хорошо выноситъ конкурренцію со стороны болѣе молодыхъ своихъ собратьевъ. Оно называется теперь „Товарищество артистовъ московской частной оперы".

Осенью 1903 г. Москва имѣла три частныхъ оперы: 1) названное „Товарищество артистовъ московской частной оперы"; помѣщается въ театрѣ „Эрмитажъ" (въ Каретномъ ряду); предсѣдатель правленія В. В. Толкачевъ; капельмейстеры М. М. Ипполитовъ-Ивановъ и др.; 2) „Товарищество оперныхъ артистовъ подъ управленіемъ М. Е. Медвѣдева" [2]) (въ театрѣ „Аквaріумъ") и 3) „Товарищество русской частной оперы М. М. Кожевникова" (въ театрѣ Солодовникова). Первое изъ этихъ товариществъ придерживается симпатичныхъ традицій своего прошлаго и въ 1903 г. поставило двѣ новинки („Сказаніе о Китежѣ" Василенка и „Каморру" Эспозито).

Что касается С.-Петербурга, то осенью 1903 г., кромѣ частной оперы въ „Народномъ домѣ", тамъ существовала „Частная русская опера" (въ большомъ залѣ с.-петербургской консерваторіи императорскаго русскаго музыкальнаго общества) съ капельмейстеромъ В. О. Зеленымъ и главнымъ режиссеромъ Г. Угетти. „Русская музыкальная газета" называетъ собственникомъ этого предпріятія г-на Гвиди. Главнѣйшая новинка въ этой оперѣ, въ концѣ 1903 г. — „Потонувшій колоколъ" А. Давидова.

1) Въ полотнахъ Васнецова, Коровина и Полѣнова. См. выше, о постановкѣ „Садка".

2) Этого М. Е. Медвѣдева (провинціальнаго опернаго тенора) не слѣдуетъ смѣшивать съ актеромъ императорскихъ театровъ П. М. Медвѣдевымъ, объ антрепризѣ котораго см. 4-ю главу.

Теперь о провинціи.

Вотъ алфавитный списокъ частныхъ оперныхъ труппъ (товариществъ и частныхъ антрепризъ), ставившихъ оперы на русскомъ языкѣ въ теченіе отчетнаго періода; нѣкоторыя изъ нихъ наѣзжали и въ столицы и даже дѣйствовали преимущественно въ столицахъ [1]).

Оперное товарищество Бестриха, впослѣдствіи Бестриха и Штейнберга (1896—1899 г. въ С.-Петербургѣ и Кронштадтѣ); оперная антеприза Н. А. Борисова (въ 1897 г., въ Каменецъ-Подольскѣ); антреприза М. М. Бородая (съ 1894 г.; М. М. Бородай, кромѣ драматической, содержалъ оперную труппу, выступавшую въ Казани и Саратовѣ, по полусезону въ каждомъ изъ этихъ городовъ; эта труппа также странствовала: въ 1899 г.—въ Астрахани, въ 1900 г.—въ Нижнемъ Новгородѣ, въ 1901 г.—въ Кіевѣ и въ Москвѣ, въ театрѣ „Эрмитажъ", въ 1902 г.—въ Одессѣ); оперно-опереточное товарищество С. В. Брагина (въ 1896 г.); оперно-опереточная труппа Валентини-Родгольца (въ 1902 г. въ Архангельскѣ); оперная труппа Вольскаго и Денисова (въ 1902 и 1903 г. въ Иркутскѣ); оперная труппа Гарди (въ 1897 г. въ Витебскѣ); оперная труппа Денисова (см. выше: Вольскаго и Денисова); товарищество Дудышкина (въ 1896 г. въ Вильнѣ); товарищество В. Т. Зеленаго (въ 1898 г. въ Козловѣ); южно-русская оперная труппа П. М. Зурабова (въ 1901 г. въ Харьковѣ, Кіевѣ, Кишиневѣ и др. городахъ); оперная труппа Иванова (въ 1902 г. въ Владивостокѣ); товарищество оперныхъ артистовъ подъ управленіемъ Измайлова (въ 1898 г. въ Житомірѣ); минско-витебская опера г-жи Кнауэръ-Коминской (въ 1902 и 1903 гг. въ Минскѣ и Витебскѣ); товарищество подъ управленіемъ Коломенка (въ 1896 г. въ Черниговѣ); сибирское товарищество Н. А. Корсакова (въ 1900 г. въ Томскѣ, Красноярскѣ, Омскѣ, Тобольскѣ и др.); товарищество Н. П. Котельницкаго и Д. А. Сазонова (въ 1901 г.); оперно-опереточная труппа Крылова (въ 1901 г., въ Екатеринодарѣ), труппа Лентовскаго (въ 1901 г., въ Москвѣ); труппа П. К. Лоренца (въ 1901 г., въ С.-Петербургѣ, въ саду „Олимпія"); оперная труппа А. О. Луковича (въ 1897 г.—въ Москвѣ, въ театрѣ Соловцова; въ 1898 г.—въ Николаевѣ, херсонской губ. и Таганрогѣ); оперное товарищество В. Н. Любимова [2]) (въ 1899 г. въ Кисловодскѣ, съ московскими знаменитостями: г-жею Фостремъ, гг. Шаляпинымъ, Собиновымъ и др.; въ 1901 г. въ Москвѣ, въ театрѣ „Акваріумъ"; въ 1901 и 1902 г.—въ С.-Петербургѣ, въ театрѣ „Акваріумъ"); еще ранѣе существовала антреприза Любимова и

---

1) Но я не повторяю названій с.-петербургскихъ и московскихъ частныхъ оперъ, уже отмѣченныхъ выше.

2) Онъ же Брандгендлеръ; см. выше: „Федоровъ".

г-жи Шмидтгофъ (въ 1896 г., въ С.-Петербургѣ; съ дирижеромъ Сукомъ); оперная труппа Я. М. Любина и М. Ѳ. Салтыкова (1895—1899 г.; въ 1897 г.—въ Саратовѣ, въ 1898 г.—въ Нижнемъ Новгородѣ, въ Орлѣ и Одессѣ, причемъ въ Одессѣ труппа выступала въ городскомъ театрѣ съ знаменитостями с.-петербургской маріинской сцены: четою Фигнеръ, Яковлевымъ, Серебряковымъ и др.; въ 1899 г.—въ Ригѣ, Тамбовѣ и Нижнемъ Новгородѣ); оперное товарищество Максакова (въ 1898 и 1899 г.—въ С.-Петербургѣ, въ театрѣ „Аркадія", въ 1900 г.—въ Тифлисѣ, въ 1901 г.—въ С.-Петербургѣ, въ театрѣ „Аркадія"); оперное товарищество Массими и Тартакова (въ 1894 г. въ С.-Петербургѣ; носило названіе „второго опернаго товарищества", причемъ „первымъ" считалось, кажется, упоминавшееся въ 4-й главѣ этого сочиненія оперное товарищество Прянишникова); оперное товарищество М. Е. Медвѣдева [1]) (въ 1896 г.—въ Одессѣ, въ 1903 г. въ Москвѣ, въ театрѣ „Акваріумъ"); товарищество К. П. Михайлова-Стояна (въ 1897 г. въ Керчи, Смоленскѣ и Витебскѣ; въ 1898 и 1899 гг. въ Витебскѣ); оперная труппа бывшаго тенора императорскихъ театровъ М. П. Михайлова и М. Г. Ярона (въ 1903 г. въ Ригѣ и въ С.-Петербургѣ, въ „Новомъ театрѣ", что на Бассейной улицѣ, и въ театрѣ „Аркадія"); оперная антреприза А. М. Назарова (въ 1903 г. въ Харьковѣ); „1-е нормальное оперное товарищество" (въ 1898 г. въ Умани); оперная труппа Плотникова (въ 1897 г. въ Перми); товарищество Позднышева (въ 1896 г. въ Ростовѣ); оперное товарищество М. М. Рѣзунова (въ 1901 г. въ Воронежѣ и Каменецъ-Подольскѣ); товарищество Д. А. Сазонова (см. выше: Н. П. Котельницкаго и Д. А. Сазонова); оперная труппа М. Ѳ. Салтыкова, въ 1895—99 гг. дѣйствовавшаго вмѣстѣ съ Я. М. Любинымъ (см. выше) и съ 1900 г. ведшаго дѣло оперной антрепризы единолично (въ 1900 г. въ Нижнемъ Новгородѣ, Ростовѣ на Дону и Одессѣ; въ 1901 г. въ Ростовѣ на Дону; въ 1902 г. въ Ростовѣ на Дону, Новочеркасскѣ, Екатеринодарѣ и Одессѣ); казанско-саратовская оперная дирекція Н. П. Собольщикова-Самарина (въ 1901 г. въ Казани; въ 1902 г.—въ Казани, Саратовѣ и Астрахани; въ 1903 г. въ Саратовѣ); оперное товарищество П. Я. Соколова (въ 1895 г. въ С.-Петербургѣ, въ Панаевскомъ театрѣ); антреприза Н. П. Соловцова (въ 1900 и въ 1901 гг. въ Одессѣ); антреприза г-жи Сѣтовой, жены антрепренера, упоминавшагося въ 4-й главѣ этого сочиненія (въ 1894—96 гг. въ Кіевѣ); товарищество Тартакова (см. выше: Массими и Тартакова); русско-итальянская оперная труппа подъ управленіемъ Труффи (въ 1898 г. въ Батумѣ); оперное товари-

1) О немъ см. выше, въ спискѣ московскихъ частныхъ оперъ отчетнаго періода.

щество Н. В. Унковскаго (въ 1895 г. въ Москвѣ, въ „Никитскомъ“ театрѣ; въ 1898 г. — въ Орлѣ и Рыбинскѣ; въ 1899 г. — въ Архангельскѣ); оперная антреприза П. Р. Фарины (въ 1898 и 1899 гг., въ Тифлисѣ); оперная труппа Фигнера и Яковлева, извѣстныхъ пѣвцовъ (въ 1899 г., въ Одессѣ); оперная антреприза Н. Н. Фигнера единоличная (въ 1903 г. въ Тифлисѣ); оперная антреприза Форкати (въ 1897 г. въ Кисловодскѣ и Тифлисѣ; въ 1898 г.—въ Тифлисѣ; въ 1903 г. — въ Кисловодскѣ); оперная труппа О. Р. Фюрера (въ 1897 г., въ Вильнѣ и Саратовѣ); тифлисско-харьковская оперная труппа князя А. Церетели (въ 1897 г. въ Харьковѣ; въ 1898 г.—въ Кіевѣ и Вильнѣ; въ 1899 г.— въ Кіевѣ и Одессѣ; въ 1900 г. — въ Харьковѣ и Кіевѣ; въ 1902 г. — въ Тифлисѣ, Москвѣ и С.-Петербургѣ); оперная труппа Н. М. Шампаньера (въ 1901 г. въ Ревелѣ, Либавѣ, Митавѣ, Юрьевѣ и Ригѣ); оперная антреприза Н. А. Шевелева (въ 1901 г. въ С.-Петербургѣ, въ театрѣ „Аркадія“); оперная труппа Г. Я. Шейна (въ 1899 г. въ Екатеринодарѣ; въ 1902 г. — въ Кишиневѣ); оперная труппа г-жи Шмидтгофъ (см. выше: Лобимова и г-жи Шмидтгофъ); оперное товарищество Штейнберга (въ 1903 г., въ Тифлисѣ; см. также выше: Бестриха и Штейнберга); товарищество А. А. Эйхенвальда (въ 1898 и 1899 гг. — въ Каменецъ-Подольскѣ; въ 1902 г.—въ Нижнемъ Новгородѣ, Симферополѣ и Ялтѣ; въ 1903 г.—въ Житомірѣ); оперная антреприза Эспозито (въ 1896 г. въ Харьковѣ); оперная труппа Яковлева (см. выше: Н. Н. Фигнера и Яковлева); оперное товарищество М. Г. Ярона (въ 1896 и 1897 гг., въ Казани и Саратовѣ; см. также выше: М. П. Михайлова и Ярона). Въ этомъ спискѣ главнѣйшихъ провинціальныхъ оперныхъ предпріятій всего 55 названій.

А вотъ и алфавитный списокъ городовъ, въ которыхъ въ теченіе отчетнаго періода бывала частная опера на русскомъ языкѣ, благодаря вышеназваннымъ 55 антрепризамъ: Архангельскъ, Астрахань, Батумъ, Вильна, Витебскъ, Владивостокъ, Воронежъ, Екатеринодаръ, Житоміръ, Иркутскъ, Казань, Каменецъ-Подольскъ, Керчь, Кисловодскъ, Кишиневъ, Кіевъ, Козловъ, Красноярскъ, Либава, Минскъ, Митава, Москва, Нижній Новгородъ, Николаевъ, Новочеркасскъ, Одесса, Омскъ, Орелъ, Пермь, Ревель, Рига, Ростовъ на Дону, Рыбинскъ, Саратовъ, Симферополь, Смоленскъ, С.-Петербургъ, Таганрогъ, Тамбовъ, Тифлисъ, Тобольскъ, Томскъ, Умань, Харьковъ, Черниговъ, Юрьевъ (лифляндской губ.) и Ялта. Всего 47 названій. Сравнивая этотъ списокъ съ приведеннымъ выше спискомъ 66 городовъ, имѣющихъ болѣе или менѣе благоустроенныя и постоянныя, театральныя помѣщенія, годныя для оперныхъ представленій, видно, что списки не совпадаютъ: другими словами, частная оперная

инниціатива заглядывала и въ города, не располагающіе надлежащими театрами; вотъ списокъ такихъ городовъ, посѣщеніе которыхъ должно быть поставлено въ особую заслугу русскимъ театральнымъ антрепренерамъ и товариществамъ: Астрахань, Вильна, Владивостокъ, Воронежъ, Екатеринодаръ, Кисловодскъ, Кишиневъ, Козловъ, Красноярскъ. Либава, Митава, Ревель, Тобольскъ, Умань, Черниговъ и Юрьевъ.

Нѣкоторыя изъ названныхъ здѣсь антрепренерскихъ именъ пользуются „геростратовою славою". Съ 8 марта 1903 г. въ московскомъ помѣщеніи „Русскаго Театральнаго Общества", имѣющаго, какъ никакъ, довольно значительный нравственный авторитетъ въ театральномъ мірѣ, появилась „черная доска" съ именами лицъ, которымъ, въ виду обнаружившейся ихъ дѣловой неблагонадежности, Театральное общество отказываетъ въ своемъ посредничествѣ. Первый составъ этихъ „отверженныхъ" гласилъ: Биньяни Валентинъ, Биньяни Рафаилъ, Бородинъ Г. Я., Дагмарова А. Г, Костомаровъ В. Н., Киселевичъ Б. Н., Черахчіанцъ К. В., Шампаньеръ Н. М., Шварцъ-Черновъ Г. Н. и Шильдкретъ Л. І. — Что средней руки русскій оперный антрепренеръ далекъ, по своей дѣловой благонадежности, отъ господъ „вывѣшенныхъ на ниточку—какъ грибочки" (крылатое слово одной изъ жертвъ наглой экплуатаціи), это, конечно, не подлежитъ сомнѣнію. Но и въ средѣ благонадежныхъ антрепренеровъ, которые никогда не позволяли себѣ удирать, съ кассами и залогами, отъ законтрактованныхъ артистовъ и незаконтрактованныхъ хористовъ, нравы бываютъ жестоки и „штрафы" за всякую провинность достигаютъ миѳическихъ размѣровъ.... Всѣ эти, достаточно еще дикіе, порядки объясняются, прежде всего, экономическими законами борьбы за существованіе; частное оперное предпріятіе еще сильно напоминаетъ хищническое хозяйство, гдѣ только „срываютъ", но „не сѣютъ и не жнутъ", какъ въ хозяйствѣ раціональномъ. „Срываютъ", вообще, лишь антрепренеры и, иногда—знаменитые артисты; но горе слабымъ, — хористамъ, оркестровымъ музыкантамъ и т. п.!— Антрепренеры изъ „срывателей", конечно, забываютъ о той простой истинѣ, что отъ „слабыхъ" зависитъ ансамбль, а провинціальная (да отчасти и столичная) публика еще не доросла до понятія о роли ансамбля и антуража въ художественномъ исполненіи и находится еще въ стадіи идолопоклонства передъ отдѣльными модными сценическими знаменитостями [1].... Для болѣе точной характеристики современнаго частно-опернаго дѣла, я приведу слѣдующій подсчетъ изъ „Русской музыкальной газеты" (1901 г., стр. 833) доходамъ и расходамъ по оперной антрепризѣ Максакова въ С.-Петербургѣ, въ театрѣ „Аркадія", въ 1901 г. — съ ого-

[1]) Я еще разъ говорю о всемъ этомъ ниже, въ „заключеніи" этого сочиненія.

воркою, что. по отзывамъ с.-петербургской прессы, г. Максаковъ — одинъ изъ честныхъ и дѣловитыхъ русскихъ оперныхъ антрепренеровъ. „Цифровые итоги антрепризы г. Максакова (за лѣтній сезонъ 1901 г.): Всѣхъ спектаклей было 110, въ томъ числѣ съ русскими операми—59, съ иностранными—51. Валового сбора получилось 115.635 руб.; изъ нихъ гастрольные спектакли г. Собинова (16) дали 36.275 руб., г. Шаляпина (8) — 23.033 руб.; на остальные 86 спектаклей пришлось 56.324 рубля. Израсходовано было: на уплату процентовъ содержателю сада 31.298 руб., на гастроли—18.750 руб., авторскаго гонорара—5.000 руб.... А остальнымъ артистамъ?...“ О томъ, что экономическое положеніе частной оперной антрепризы въ Россіи весьма безотрадно, свидѣтельствуетъ слѣдующая выписка изъ „Русской музыкальной газеты“ 1903 г. (стр. 294): „По словамъ „Русскаго Слова“, въ московскомъ „театральномъ бюро“ (вышеназваннаго „Русскаго театральнаго общества“) получились весьма неутѣшительныя свѣдѣнія о состояніи опернаго дѣла въ Россіи. Всюду опера дѣлала плохія дѣла. Оклады артистамъ возрасли непомѣрно и ложатся страшнымъ бременемъ на бюджеты предпріятій. Даже тамъ, гдѣ сезонъ идетъ блестяще— какъ въ Иркутскѣ и Владивостокѣ, — дѣла кончаются съ убыткомъ и антрепренеры отказываются на будущій годъ (1904-й) отъ оперы, принимаясь за драму. Очень плохо въ Харьковѣ, у кн. Церетели; дѣло если не дало убытка, то только потому, что тамъ поютъ больше начинающіе артисты, получающіе очень небольшія деньги. Большое дѣло г. Эйхенвальда, кочевавшаго съ оперою по большимъ южнымъ центрамъ, дало плохіе результаты; на постъ и весну г. Эйхенвальдъ снялъ Одессу, но на будущій сезонъ г. Эйхенвальдъ отъ антрепренерства отказывается. Не будетъ оперы въ Казани и Саратовѣ: тамъ г. Собольщиковъ-Самаринъ будетъ держать только драму. Прогорѣла опера въ Симбирскѣ и Минскѣ; часть артистовъ возвратилась въ Москву.... Вообще, положеніе дѣлъ таково, что въ нынѣшній великій постъ (весною 1903 г.) ожидается громадный наплывъ оперныхъ артистовъ.... Два большихъ оперныхъ дѣла будутъ въ Петербургѣ—въ „Аркадіи“ и въ новомъ театрѣ (на Бассейной ул.), но оба предпріятія попали въ однѣ руки — къ гг. Михайлову и Ефрону (Ярону), которыми труппа уже почти составлена. Громадная армія артистовъ остается безъ приложенія своихъ силъ.... Не важны дѣла и въ Кіевѣ, гдѣ обстоятельства привели даже къ суду компаньоновъ—гг. Бородая и Брыкина.“

Послѣ всего сказаннаго неудивительно, что репертуаръ и исполненіе его въ частныхъ (не императорскихъ) оперныхъ театрахъ отчетнаго періода заставляли желать слишкомъ многаго. Приведу, для примѣра, слѣдующую выписку

изъ „Русской музыкальной газеты“ 1901 г. (стр. 804)—нарочно выбравъ одну изъ популярнѣйшихъ фамилій русскихъ оперныхъ антрепренеровъ. Вотъ что писалъ Ив. Липаевъ о Лентовскомъ, въ Москвѣ: „Лентовскій извлекъ изъ архива въ своемъ родѣ историческіе шедевры, успѣвшіе уже кануть въ Лету забвенія. Но антрепренеръ за то много вносилъ въ нихъ и современнаго. Доницеттіевская „Дочь полка“ преподнесена была имъ подъ названіемъ „Дочери полка великой арміи“, въ передѣлкѣ какого-то англичанина (sic!) и съ вставной картиною „Битвы при Маренго“; измѣнялось коечто и въ „Преціозѣ“ Вебера; нетронутою оставалась только „Цампа“ Герольда.... Должно быть, не руководствуясь намѣреніями, онъ задался цѣлью устроить лишь зрѣлище....“ И это еще одинъ изъ лучшихъ русскихъ оперныхъ антрепренеровъ, выступающій въ Москвѣ, при страшной конкурренціи двухъ императорскихъ оперныхъ театровъ! Можно представить, каковы репертуаръ и исполненіе въ большинствѣ русскихъ провинціальныхъ оперныхъ частныхъ сценъ!... Впрочемъ, съ тѣмъ большею похвалою слѣдуетъ отнестись къ частнымъ опернымъ антрепризамъ отчетнаго періода, выдержавшимъ уровень, если не репертуара (лишеннаго новинокъ), то исполненія — на надлежащей художественной высотѣ [1]). Для примѣра, приведу отзывъ того же Ив. Липаева („Русская музыкальная газета“ 1901 г., стр. 650) о труппѣ товарищества г. Бородая, выступавшей въ Москвѣ въ театрѣ „Эрмитажъ“, въ томъ же 1901 г.: „Здѣсь нѣтъ „блестящихъ созвѣздій“, нѣтъ ничего громкаго. Зато она (эта труппа) явилась въ нашу столицу вполнѣ подготовленной, все въ высшей степени твердо разучившей, съ превосходнымъ составомъ хоровыхъ силъ и оркестра и съ очень всестороннимъ подборомъ артистовъ сцены. Почти каждая болѣе или менѣе значительная партія передается намъ со сцены не только музыкально сфразированною, или характерно вообще выполненною, но еще и тщательно обдуманною: насколько ее слѣдуетъ приблизить къ цѣлому картины. Для меня, по крайней мѣрѣ, интересъ подобнаго спектакля не пропадаетъ съ уходомъ со сцены того или иного артиста. Очевидно, товарищество г. Бородая поставило себѣ задачею изображеніе на подмосткахъ не единичныхъ случаевъ съ тѣмъ или инымъ героемъ, а общую совокупность условій, при которыхъ приходится жить послѣднему. Отсюда толпа, самъ герой — не простые для насъ манекены, разставляемые рукою режиссера въ красивыя позы и линіи, обрамленныя разными декораціями, — но нѣчто, способное заставить уже сочувствовать имъ, слушать, какъ вся ихъ внутренняя жизненная трагедія

1) Одновременно строгимъ требованіямъ и репертуара, и исполненія, въ отчетномъ періодѣ удовлетворяла лишь „частная московская опера“ въ лучшіе годы ея существованія (1897—1900).

все время отдается въ оркестровыхъ контрастахъ, колоритахъ, въ голосахъ самихъ артистовъ. Томская, Корганова, Боброва, Петровъ или Брыкинъ никому многаго собою не говорятъ и каждый въ отдѣльности не соберутъ публики, и однако, общими стремленіями и усиліями, они дарятъ насъ наслажденіями куда бо̀льшими тѣхъ, что мы могли бы имѣть на вечерахъ труппъ съ солистами-одиночками. Здѣсь, вѣдь, мы сталкиваемся съ современными идеалами, направленными къ равномѣрному регулированію артистическихъ силъ всей труппы, т. е. оркестра, хора и артистовъ, на пользу широкихъ художественныхъ замысловъ и закругленныхъ реальныхъ олицетвореній (поскольку, разумѣется, главнымъ образомъ, они даютъ себя знать въ музыкальной своей перипетіи). Вотъ отчего въ труппѣ г. Бородая преслѣдуется эта музыкальная сторона, какъ unicum [1]), „все" ея исконныхъ побужденій, радіусомъ сходящихся къ сердцу всякой оперы— къ дирижеру. Очевидно, то - лучшіе завѣты дѣятелей вродѣ гг. Прянишникова, Сѣтова, Станиславскаго [2]), настойчиво пропагандировавшихъ художественную мѣру во всемъ, что касается музыки или драмы. Тому же слѣдуетъ и дирижеръ труппы товарищества г. Бородая, г. Палицынъ. Подъ его, то легкимъ и маленькимъ, то широкимъ и плавнымъ, взмахомъ палочки исполнительскія массы не только движутся тонко дисциплинированнымъ ансамблемъ, но и живутъ, и привлекаютъ публику постоянствомъ своихъ музыкально-эстетическихъ принциповъ. Сознаю: это не сразу дается, тутъ нужно затратить не мало труда и энергіи, переучить однихъ и направить другихъ,—но высшія задачи, разъ они увѣнчиваются прекраснымъ результатомъ, ни съ чѣмъ несравнимы и впослѣдствіи служатъ гордостью артистовъ. Въ такихъ случаяхъ они (артисты), — отнюдь не служители толпы, а дѣйствительные жрецы искусства!..."

Перехожу къ опернымъ пѣвцамъ и другимъ главнѣйшимъ опернымъ дѣятелямъ (капельмейстерамъ, режиссерамъ и т. д.). Привожу сравнительный списокъ главнѣйшаго состава двухъ императорскихъ столичныхъ сценъ, въ 1894 г. и 1903 г.

Маріинскій императорскій театръ въ С.-Петербургѣ. Составъ 1894 г. (осенью):

Главн. реж. Г. П. Кондратьевъ. Реж. А. Я. Морозовъ. Пом. реж. Ѳ. Ѳ. Беккеръ. Репет. С. И. Габель. Учит. сцены О. О. Палечекъ. Учит. хора Г. А. Казаченко. И. А. Помазанскій. Аккомп. Я. Э. Хаагъ. Суфл. А. А. Спорышевъ, Г. О. Монаховъ. Библіот. Е. Я. Морозовъ.

Капельм.: Э. Ф. Направникъ, Э. А. Крушевскій.

1) Здѣсь, очевидно, у Ив. Липаева не то слово: надо бы не „unicum", а „unitas" (единство). (В. Ч.).

2) Извѣстнаго режиссера драматическихъ (не оперныхъ) представленій въ Москвѣ (онъ же Алексѣевъ-Станиславскій).

Пѣвицы: Е. В. Баулина, Ю. Г. Глѣбова, В. И. Куза, Е. П. Марковская, М. А. Михайлова, Е. К. Мравина, Е. А. Мѣшкова, А. К. Рунге, Э. О. Сонки, М. И. Фигнеръ, (сопр.); Е. А. Висленева, М. И. Долина, М. Д. Каменская, Г. Нивинская, М. В. Пильцъ, М. А. Славина, Ю. А. Юносова (меццо-сопр.).

Пѣвцы: Я. Д. Арно, А. М. Васильевъ, А. М. Ивановъ, В. Л. Карелинъ, К. А. Кондараки, Н. В. Горскій, М. И. Михайловъ, Г. П. Угриновичъ, Н. Н. Фигнеръ, М. М. Чупрынниковъ (тен.); С. А. Борисоглѣбскій, И. К. Гончаровъ, А. А. Климовъ, І. В. Тартаковъ, М. Ю. Титовъ, А. Я. Черновъ, Л. Г. Яковлевъ (барит.); В. Н. Ефимовъ, М. М. Карякинъ, Н. С. Климовъ, В. Я. Майборода, А. Д. Поляковъ, К. Т. Серебряковъ, В. Ѳ. Соболевъ, Ѳ. И. Стравинскій (бас.).

Составъ 1903 г. (осенью):

Реж. Г. О. Монаховъ-Ершовъ, А. Я. Морозовъ. Учит. сцены и реж. О. О. Палечекъ. Учит. хоровъ. Г. А. Казаченко, И. А. Помазанскій. Репет. Ф. М. Блуменфельдъ, В. Н. Всеволожскій. Суфл. Н. Е. Гулевичъ, Н. М. Сафоновъ.

Капельмейстеры: Э. Ф. Направникъ, Э. А. Крушевскій и Ф. М. Блуменфельдъ.

Пѣвицы: А. Ю. Больска (сол. Е. В.), М. Я. Будкевичъ, С. Н. Гладкая, Е. В. Дюверну а, Н. Ф. Ермоленко, В. И. Куза, Ф. В. Литвинъ, М. А. Михайлова, Н. И. Панина, Н. А. Папаянъ, Е. А. Полозова, Е. Прокудина, Е. В. Слатина, М. И. Фигнеръ (сол. Е. В.), М. Б. Черкасская (сопр.); М. И. Долина (сол. Е. В.), М. Д. Каменская (сол. Е. В.), М. Э. Марковичъ, Ю. Н. Насилова, М. А. Славина (сол. Е. В.), Л. В. Тугаринова, Н. А. Фриде (сол. Е. В.), Ю. А. Юносова (меццо-сопр.).

Пѣвцы: И. А. Алчевскій, А. М. Давыдовъ, И. В. Ершовъ, А. М. Ивановъ, В. Л. Карелинъ, В. А. Кравченко, А. М. Лабинскій, Н. Ф. Маркевичъ, Г. А. Морской, Ѳ. Г. Орѣшкевичъ, Н. А. Ростовскій, Г. П. Угриновичъ, Н. Н. Фигнеръ (сол. Е. В.), М. М. Чупрынниковъ (тен.): В. Лосевъ, И. А. Мельниковъ, П. Д. Орловъ, И. Г. Рыбаковъ, А. В. Смирновъ, І. В. Тартаковъ, М. Ю. Титовъ, В. С. Шароновъ, Л. Г. Яковлевъ (бар.); Д. И. Бухтояровъ, И. С. Григоровичъ, В. И. Касторскій, А. А. Климовъ, Н. С. Климовъ-Шмаковъ, В. Я. Майборода, К. Т. Серебряковъ, Л. М. Сибиряковъ, И. Ф. Филипповъ, Я. А. Фрей (бас.).

Большой императорскій театръ въ Москвѣ. Составъ 1894 г. (осенью):

Гл. реж. А. И. Барцалъ. Реж. В. В. Стерлиговъ. Пом. реж. Р. В. Василевскій. Учит. сцены С. Е. Павловскій. Главн. хорм. У. І. Авранекъ. Хорм. В. Н. Мамонтовъ, Н. Д. Беръ. Аккомп. А. А. Китрихъ. Суфл. К. И. Кржижановскій. Библіот. В. П. Яковлевъ.

Капельм. И. К. Альтани.

Пѣвицы: М. А. Дейша-Сіоницкая, А. Г. Ильинская, А. М.

Маркова, Е. Н. Муравьева, А. Орлова, Н. В. Салина, Н. Н. Соколова, А. А. Фостремъ, М. А. Эйхенвальдъ (сопр.); Л. Г. Звягина, М. В. Зотова, А. П. Крутикова, В. К. Никольская, С. П. Нечаева, В. В. Павленкова, О. П. Павлова, С. Р. Раевская (м.-сопр.).

Пѣвцы: А. И. Барцалъ, Н. Г. Вельяшевъ, П. Н. Григорьевъ, Л. Д. Донской, Л. М. Клементьевъ, П. А. Кошицъ, Н. Т. Украинцевъ, Г. Шеламовъ (тен.); Г. Г. Верже, И. И. Ивановъ, Б. Б. Корсовъ. Л. К. Пиньялозо, В. С. Стрѣлецкій, П. А. Хохловъ (бар.); С. Г. Власовъ, И. В. Матчинскій, В. С. Мировъ, А. И. Стрижевскій, С. Е. Трезвинскій, В. С. Тютюнникъ, В. А. Цвѣтковъ (бас.).

Составъ 1903 г. (осенью):

И. д. гл. реж. В. С. Тютюнникъ. Реж. В. В. Стерлиговъ, Р. В. Василевскій. Учит. сцены С. Е. Павловскій. Гл. хор. У. Г. Авранекъ. Хорм. Н. Д. Беръ. Аккомп. П. Н. Григорьевъ, А. А. Китрихъ, Н. А. Миклашевскій. Суфл. К. И. Кржижановскій, Н. Г. Сущковскій. Библіот. В. П. Яковлевъ. Инсп. орк. А. Ю. Симонъ.

Капельмейстеры: И. К. Альтани, Ф. Ф. Бейдлеръ, П. П. Фельдъ.

Пѣвицы: Н. В. Ванъ-деръ-Вейде, О. Л. Данильченко, М. А. Дейша-Сіоницкая, А. П. Киселевская, О. И. Куза, А. М. Маркова, А. В. Нежданова, Л. А. Николаева, Н. В. Салина, Ю. Л. Соколовская, М. Д. Турчанинова, Е. Н. Хрѣнникова, М. Г. Цыбущенко, В. Г. Эйгенъ (сопр.); Е. Г. Азерская, Е. И. Збруева, Л. Г. Звягина, А. И. Маклецкая, В. В. Павленкова, С. А. Синицына, А. Н. Шперлингъ (м.-сопр.).

Пѣвцы: А. И. Барцалъ. С. Д. Барсуковъ, С. Н. Воронцовъ, С. И. Гарденинъ, Л. Д. Донской, В. С. Савостьяновъ, Л. В. Собиновъ, А. М. Успенскій, Д. Х. Южинъ (тен.); С. А. Борисоглѣбскій, А. Н. Герасименко, И. К. Гончаровъ, Б. Б. Корсовъ, И. Т. Рыбаковъ, П. П. Фигуровъ, (барит.); С. Г. Власовъ, М. З. Горяиновъ, І. Н. Комаровскій, А. А. Лавровъ, В. Р. Петровъ, А. И. Стрижевскій, С. Е. Трезвинскій, В. С. Тютюнникъ, В. А. Цвѣтковъ, Г. С. Черноруkъ, Ф. И. Шаляпинъ (бас.).

Многіе изъ названныхъ артистовъ пользуются извѣстностью всероссійскою, тѣмъ болѣе, что гастролируютъ на провинціальныхъ оперныхъ сценахъ. Таковы, напримѣръ, изъ с.-петербургскихъ оперныхъ артистовъ: г-жа М. Я. Будкевичъ (симпатичное лирическое сопрано, превосходная Микаэла въ „Карменъ“ [1]), Медея Ив. Фигнеръ (см. 4-ю главу

---

[1]) Я писалъ въ газетѣ „Прибалтійскій Край“ (отъ 24 марта 1903 г.). по поводу гастроли М. Я. Будкевичъ въ „Карменъ“, на рижской русской оперной сценѣ: „Въ особенности удалась ей трудная арія 3-го акта, полная переходовъ изъ высокаго регистра въ низкій. Когда высокія нотки въ этой аріи берутся такъ легко и свободно, какъ умѣетъ брать ихъ г-жа Будкевичъ, то онѣ превращаются въ прекрасные, тающіе въ воздухѣ, музыкальные вздохи, великолѣпно характеризующіе драматическую борьбу въ душѣ кроткой Микаэлы. Но кромѣ

этого сочиненія), М. И. Долина (густое, великолѣпное меццо-сопрано), Н. Н. Фигнеръ (см. 4-ю главу этого сочиненія), Л. Г. Яковлевъ (героическій баритонъ) и др. Изъ московскихъ оперныхъ солистовъ: М. А. Дейша-Сіоницкая (заслуженная артистка съ весьма разнообразнымъ репертуаромъ), Л. В. Собиновъ (изящный и интеллигентный лирическій теноръ), Ф. И. Шаляпинъ (европейски-знаменитый басъ на рѣдкость свѣтлаго, металлическаго тембра) и др.

Такъ какъ въ публикѣ существуютъ самыя фантастическія представленія о размѣрахъ гонораровъ пѣвцамъ-солистамъ на императорскихъ сценахъ, то считаю нужнымъ привести здѣсь слѣдующее достовѣрное сообщеніе (изъ петербургскихъ газетъ):

„Съ осени 1903 г., пѣвицы и пѣвцы русской оперы въ С.-Петербургѣ получаютъ слѣдующіе оклады: артистка Медея Фигнеръ 15,000 р., г-жа Куза 12 000 р., г-жа Больска 11,000 р., г-жа Папаянъ 10,000 р., г-жа Долина 9000 р., г-жа Славина 9000 р., г-жа Фриде 9000 р., г-жа Михайлова 8000 р., г-жа Каменская 7200 р., г-жа Марковичъ 6000 р., г-жа Ермоленко 5000 р., г-жа Насилова 4800 р., г-жа Черкасская 4000 р., г-жа Гладкая 3600 р., г-жа Будкевичъ 3000 р., г-жа Панина 2400 р., г-жа Слатина 2400 р., и г-жа Тугаринова 2400 р. Что касается артистовъ оперы, то г. Фигнеръ уволенъ въ отпускъ на цѣлый годъ; доселѣ же онъ получалъ самое колоссальное для русскихъ артистовъ, за все время существованія императорскихъ театровъ, вознагражденіе, равнявшееся 25 т. рублей ежегодно. Далѣе слѣдуютъ артисты: Ершовъ съ окладомъ въ 17,000 р., Давыдовъ 10,000 р., Яковлевъ 9000 р., Морской 8000 р.. Серебряковъ 7200 р., Смирновъ 7200 р., Тартаковъ 7200 р., Бухтояровъ 6000 р., Касторскій 6000 р., Сибиряковъ 5500 р., Шароновъ 5500 р., Алчевскій 5000 р., Лабинскій 4000 р., Орѣшкевичъ 4000 р., Чупрынниковъ 4000 р., Карелинъ 3600 р., Орловъ 3000 р., Ростовскій 3000 р., Титовъ 3000 р., Угриновичъ 3000 р., Филипповъ 3000 р., Климовъ 2400 р., Майборода 2400 р., Маркевичъ 2400 р., Кравченко 2000 р., и Фрей 1200 р., а солистъ Его Императорскаго Величества И. А. Мельниковъ получаетъ пенсію въ 3000 р., продолжая пожизненно числиться на службѣ по вѣдомству императорскихъ с.-петербургскихъ театровъ. Такую же пенсію (3000 р.) получаетъ изъ казны и знаменитая артистка Е. К. Мравина, но съ увольненіемъ въ полную отставку съ 1 мая 1903 года; на службѣ же артистка получала 12 тыс. рублей въ годъ, т. е. окладъ предоставленный теперь артисткѣ Е. И. Куза.“

Изъ вышепоименованныхъ оперныхъ капельмейстеровъ по

этихъ тонкихъ, какъ флажолеты на скрипкѣ мастера-виртуоза, нотокъ, у г-жи Будкевичъ есть еще средній, звонко-серебристый, какъ у жаворонка, регистръ, которымъ она щегольнула въ той же партіи. Богатый голосъ!... Арія Микаэлы была бисирована.“

прежнему выдѣлялся въ отчетномъ періодѣ неутомимый Э. Ф. Направникъ, упоминаніе о которомъ такъ странно встрѣтить въ такомъ уже стародавнемъ романѣ, какъ „Братья Карамазовы“ Достоевскаго. „Исправникъ, будьте нашимъ Направникомъ!“ — говоритъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ въ романѣ и, читая эти строки, просто не вѣрится факту, что именно этотъ самый Направникъ еще такъ недавно написалъ свѣжую и интересную „Франческу да Римини“ и донынѣ твердо стоитъ на своемъ славномъ капельмейстерскомъ посту, во главѣ важнѣйшей русской оперной сцены....

Помянувъ добрымъ словомъ „частную московскую оперу“ 1897—1900 г., открывшую Шаляпина и отличавшуюся такими силами какъ г-жа Забѣлла и г. Секаръ-Рожанскій, я приведу главнѣйшій составъ русскихъ частныхъ оперныхъ театровъ въ С.-Петербургѣ и Москвѣ (осенью 1903 г.), заключающій въ себѣ, съ одной стороны, не мало молодыхъ и многообѣщавшихъ силъ, изъ которыхъ нѣкоторыя, вѣроятно, попадутъ вскорѣ на императорскія сцены, а съ другой стороны— не мало уже усталыхъ и нѣкогда также многообѣщавшихъ провинціальныхъ артистовъ, изъ которыхъ нѣкоторые, вѣроятно, попадутъ вскорѣ въ могилу (терпѣливо, впрочемъ, поджидающую всѣхъ и каждаго).... Вотъ этотъ списокъ:

С.-Петербургъ.

1. Частная русская опера (въ залѣ Имп. Русск. Муз. Общества). Кап. В. О. Зеленый, Дж. Пагани. Гл. реж. А. Угетти. Реж. Д. А. Дума, М. С. Циммерманъ. Составъ труппы: В. Л. Астафьева, Е. Н. Горемыкина, М. М. Гущина, М. А. Дубровская, Е. А. Орелъ, Е. И. Ринина (сопр.); Л. А. Глинская-Фалькманъ, А. А. Макарова, Н. П. Попова (м.-сопр.); А. А. Кутузова, Е. Г. Незорина, Е. П. Панкратьева (контр.); А. В. Богдановичъ, Н. М. Корниловъ, В. И. Лазаревъ, Я. М. Мельниковъ, Ф. Мышуга (тен.); А. М. Брагинъ, А. С. Ермаковъ, И. С. Петровъ (бар.); А. П. Антоновскій, И. И. Дисненко, Г. П. Измайловъ, В. К. Парцановъ, В. А. Тасинъ (бас.). Концертм. Э. Кабелла. Хорм. А. Кавалини. Суфл. М. М. Валентиновъ. Балетм. І. Б. Бучинскій.

2. Опера въ театрѣ СПБ. Городского Попечительства о народной трезвости (Народный домъ императора Николая II). Зав. театр. частью А. Я. Алексѣевъ. Кап. И. П. Аркадьевъ, А. Н. Шеферъ. Гл. реж. А. Я. Алексѣевъ. Пом. реж. П. М. Штробиндеръ. Хорм. М. О. Осланъ. Составъ труппы: А. С. Аппакъ, А. С. Бзуль-Булыгина, Е. Г. Сараджева, С. В. Тамарова (сопр.); Е. Т. Снарская, Е. В. Шау (м.-сопр.); Н. А. Прево-Савина, К. А. Савельева (контр.); Е. П. Дмитріева, М. П. Натарова, П. Р. Орлова (комприм.); Е. И. Борисовъ, Я. М. Любинъ, А. Г. Мосипъ, В. В. Столяровъ, Я. А. Шашкевичъ (тен.); А. Ф. Аленевъ, И. З. Андреевъ, С. Х. Егіазаровъ, М. Ф. Салтыковъ (бар.); А. И. Гиммель-

рейхъ, И. В. Малыгинъ, А. Я. Порубиновскій, П. М. Штробиндеръ (басъ).

Москва.

1. Товарищество артистовъ московской частной оперы (Каретный рядъ, театръ „Эрмитажъ"). Предс. Правл. В. В. Толкачевъ. Тов. Предс. Н. Д. Вѣковъ. Чл. Правл. М. М. Ипполитовъ-Ивановъ, Н. И. Сперанскій, Кап. М. М. Ипполитовъ-Ивановъ, С. Н. Василенко. Д. Г. Корниловъ, А. І. Палице. Реж. С. Ф. Гецевичъ, В. П. Шкаферъ. Концертм. М. М. Златинъ. Составъ труппы: З. В. Бернеръ-Петровская, Г. Гончарова, А. І. Добровольская, Л. А. Милова, В. Н. Петрова, М. И. Полозова, Е. Ф. Савицкая, А. П. Суровцева, В. С. Харитонова, Е. Я. Цвѣткова, Е. В. Чайковская, А. Г. Борисенко, Н. Д. Вѣковъ, Е. Е. Егоровъ, Г. С. Зиновьевъ, Н. В. Каржевинъ, П. С. Оленинъ, В. В. Осиповъ, С. И. Преображенскій, Р. С. Саяцовъ, Н. И. Сперанскій, П. К. Степановъ, В. В. Толкачевъ, Г. Н. Тучанскій, К. И. Чугуновъ, И. И. Шиловцевъ, А. А. Эйбоженко, А. Н. Ященко.

2. Товарищество оперныхъ артистовъ подъ упр. М. Е. Медвѣдева (въ театрѣ „Акваріумъ"). Кап. Г. Балакшинъ-Карскій, А. А. Ильинскій, А. А. Литвиновъ. Реж. М. Б. Говоровъ, А. П. Дума. Составъ труппы: Г-жи Гарина, Давыдова, Левандовская, Пасхалова (сопр.), Карніоли, Святловская, Черненко (м.-сопр.); гг. Буравцовъ, Лебедевъ, Ленскій, Медвѣдевъ (тен.), Анчаровъ, Бритовъ, Градовъ, Драгошъ (бар.), Галецкій, Россолимо, Улухановъ, Цыгоевъ (бас.).

3. Товарищество русской частной оперы М. М. Кожевникова (въ театрѣ Солодовникова). Кап. В. Барбини, Н. Р. Кочетовъ.

Что касается до музыкально-оперной педагогики, то, хотя въ отчетномъ періодѣ и не было еще открыто правительственнаго учрежденія для спеціальной подготовки оперныхъ артистовъ, но частная инициатива уже создала рядъ учрежденій, гдѣ оперное пѣніе составляетъ предметъ спеціальнаго преподаванія, независимаго отъ пѣнія концертнаго [1]). Къ числу такихъ спеціальныхъ оперно-музыкальныхъ учрежденій относятся существовавшія къ концу 1903 г. въ С.-Петербургѣ — „Драматическіе и оперные курсы А. К. Субботиной и О. О. Бестриха", „Музыкально-драматическіе и оперные курсы Поллакъ", „Музыкально-драматическіе курсы Рапгофъ" и др.; въ Москвѣ — „Классы танцевъ, мимики, пластики и оперной игры Л. Н. Гейтенъ", „Музыкальные классы товарищества артистовъ императорскихъ театровъ подъ управленіемъ Н. П. Лентовской и др. Кое-что было и есть по этой части и въ провинціи (въ Кіевѣ — оперный классъ г-жи Сантагано-Горчаковой, въ 1901 г. и др.).

---

1) Къ піонерамъ этого дѣла слѣдуетъ отнести А. А. Гарфильда-Дмитріева, открывшаго въ 1887 г. въ Петербургѣ „Оперно-драматическіе классы".

Знаменіемъ времени слѣдуетъ считать и усиленную дѣятельность „оперныхъ классовъ" при консерваторіяхъ; особенно удачно поставленъ этотъ классъ въ с.-петербургской консерваторіи, гдѣ имъ съ 1888 г. завѣдуетъ О. О. Палечекъ. Въ отчетномъ періодѣ съ успѣхомъ продолжали свою вокально-оперно-педагогическую дѣятельность и многіе заслуженные дѣятели предшествующаго періода „исторіи русской оперы", каковы И. П. Прянишниковъ въ С.-Петербургѣ и мн. др.—

Возвращаясь къ самымъ главнымъ дѣятелямъ отчетнаго періода—композиторомъ, я, въ заключеніе этой главы, снова напомню читателю про двойственность тѣхъ двухъ основныхъ теченій оперы, примирить которыя не дано и Римскому-Корсакову, какъ не дано было и Сѣрову. Между фактурами „Рогнѣды" и „Кащея"—цѣлая пропасть, но завѣтнѣйшей своей цѣли—полнаго примиренія слова и звука, идеи и формы, драмы и музыки—не достигъ ни тотъ, ни другой композиторъ,—какъ не достигли того же и титаны западно-европейской творческой мысли: Моцартъ, Мейерберъ, Рихардъ Вагнеръ.... А между тѣмъ, какъ много новыхъ завоеваній въ сферѣ музыкальной выразительности сдѣлала русская опера, стремясь къ недостижимому идеалу!... Будемъ же радоваться этимъ положительнымъ результатамъ, а за одно — и тому фантастическому стремленію композиторовъ, плодами котораго всѣ мы пользуемся и наслаждаемся.... Колумбъ искалъ фантастическую Индію и нашелъ реальную Америку; можетъ быть, онъ тосковалъ по своей идеѣ и сознавалъ, что нашелъ не то, чего искалъ; но какое дѣло было спутникамъ великаго человѣка до завѣтной его тоски, если они наслаждались реальными благами колумбовыхъ открытій! Такъ и оперные композиторы: они не находятъ того, чего ищутъ, но, страдая сами по недостижимому, осчастливливаютъ толпу слушателей звонкимъ золотомъ и сочными плодами открытыхъ ими новыхъ музыкальныхъ областей!

Заключеніе.

„Чужебѣсіе", какъ одно изъ главныхъ препятствій къ нормальному развитію русскаго опернаго искусства. Рихардъ Вагнеръ, какъ драматургъ. Сущность „вагнеріанства." Опасно ли вагнеріанство для русскаго опернаго творчества? Насущная потребность въ созданіи „Министерства наукъ, искусствъ и литературы" и „Императорской академіи литературы и музыки", а также въ періодическихъ „съѣздахъ музыкальныхъ дѣятелей". О конкурсахъ на сочиненіе оперъ. О реорганизаціи императорскихъ театровъ (объ увеличеніи числа ихъ, о національизаціи ихъ репертуара и состава, о періодическомъ обмѣнѣ оперныхъ труппъ между обѣими столицами и т. д.). О реорганизаціи частныхъ оперныхъ сценъ (о желательности „городскихъ" оперныхъ антрепризъ и оперныхъ „товариществъ" предпочтительно передъ антрепризами единоличными, о союзѣ товариществъ, о „Всероссійскомъ оперномъ товариществѣ" и т. д.). О положеніи оперныхъ хористовъ и оркестровыхъ музыкантовъ и объ учрежденіяхъ взаимопомощи въ средѣ русскихъ оперныхъ артистовъ. О спеціальной музыкально-оперной школѣ. Объ оперныхъ театрахъ при консерваторіяхъ. О другихъ реформахъ опернаго дѣла (о спеціальномъ органѣ печати, о нотныхъ библіотекахъ, объ антрактной музыкѣ и т. д.). О „сотрудничествѣ" и перевоспитаніи русской оперной публики. Заключеніе.

„Чужебѣсіе"—вотъ воистину крылатое слово, мѣтко характеризующее одинъ изъ общеизвѣстныхъ недуговъ русской культурно-общественной жизни. Въ примѣненіи къ спеціальной сферѣ русскаго опернаго искусства, „чужебѣсіе" выражается въ ослабленіи вниманія къ русскому національному элементу музыки и въ усиленіи интереса ко всему модному и иностранному, по части оперныхъ сюжетовъ и оперныхъ формъ. Въ 18-мъ и 19-мъ вѣкѣ оперное чужебѣсіе выражалось преимущественно въ „итальяноманіи" (вспомнимъ чуть ли не вѣковую борьбу захудалой русской оперы съ казенною итальянскою!); въ концѣ же 19-го и въ началѣ 20-го вѣка та же привычка „пѣнія съ чужого голоса" выражается въ русскомъ „вагнеріанствѣ": оперы Вагнера царятъ въ репертуарѣ императорскихъ театровъ, не даютъ мѣста русскимъ операмъ и подражаніе Вагнеру составляетъ очевидную „моду", съ которою принуждены считаться всѣ русскіе современные композиторы, причемъ лишь лучшимъ изъ нихъ (напримѣръ, Римскому-Корсакову въ „Кащеѣ") удается болѣе или менѣе удачно примирять „свое", родное, русское съ чужеземнымъ.

Для того, чтобы опредѣлить, въ какой мѣрѣ „вагнеріанство" опасно для русскаго опернаго искусства и въ какой—оно желательно и полезно для послѣдняго, необходимо поглубже вникнуть въ существо вопроса объ оперной реформѣ Вагнера. Въ немногихъ словахъ трудно на это отвѣтить. Я поэтому позволю себѣ нѣсколько распространиться, а именно—привести здѣсь цѣликомъ мою статью „Вагнеръ, какъ драматургъ", напечатанную впервые въ № 11 „Русской музыкальной газеты" за 1895 г. Вотъ эта статья, вызванная книгою, Чемберлена „Вагнеровская драма" (1894 г.).... Я полагаю что русскій меломанъ не посѣтуетъ на меня за это необходимое „интермеццо"!

Вагнеръ, какъ драматургъ.

Вагнера все еще не понимаютъ—въ этомъ большое несчастіе для современнаго искусства: только при спокойномъ, критическомъ отношеніи къ предмету искусства, возможно сознательное, единственно эстетическое, наслажденіе. Въ противномъ случаѣ, при нелѣпомъ обожаніи или столь же дикомъ отрицаніи художника, развитіе той отрасли искусства, въ которой онъ работалъ, само собою прекращается; современная опера, напримѣръ, послѣ Вагнера не сдѣлала ни одного шагу впередъ [1]): подражатели ведутъ ее по стопамъ байрейтскаго маэстро, а отрицатели демонстративно придерживаются старыхъ оперныхъ формъ.—До какой степени трудно освободиться изъ подъ Вагнеровскаго вліянія, показываетъ примѣръ философа Ницше, статья котораго, „Вагнеріанскій вопросъ", напечатана, въ переводѣ, въ № 40 „Артиста" за 1894 г. Въ этой статьѣ мы читаемъ: „Повернуться спиною къ Вагнеру было для меня неизбѣжностью, и открыть такимъ образомъ для себя новые источники наслажденія—шагомъ впередъ. Никто, можетъ быть, больше. чѣмъ я, и съ большею опасностью, чѣмъ я, не былъ погруженъ въ вагнеріанство; никто болѣе энергично не защищался противъ него и никто больше меня не радовался, когда избѣжалъ его вліянія." И что же! По крайне страстному тону статьи Ницше (онъ, напримѣръ, обзываетъ Вагнера „гремучей змѣей", а Шопенгауэра—„старымъ фальшивымъ монетчикомъ"!), видно, что философъ не можетъ освободиться изъ-подъ этого вліянія—иначе, онъ былъ бы спокойнѣе. Такъ и должно быть: современному человѣку трудно понять Вагнера, (а значитъ— и возвыситься надъ нимъ) именно потому, что Вагнеръ изумительно-современенъ. Въ той же статьѣ Ницше, есть слѣдующія, чрезвычайно мѣткія, строки: „Если я въ этомъ письмѣ утверждаю, что Вагнеръ—человѣкъ опасный, то я равномѣрно поддерживаю и то, что онъ необходимъ, — для философа. Другіе могутъ обойтись и безъ Вагнера, но философъ долженъ принять его во вниманіе. Совѣстью-обвинительницей своего вѣка нужно быть философу! А для этого ему необходимо обладать въ этомъ отношеніи наилучшимъ знаніемъ. Но гдѣ найдетъ онъ въ лабиринтѣ современной души проводника лучшаго и знатока болѣе краснорѣчиваго, чѣмъ Вагнеръ? Чрезъ Вагнера современность выражается на самомъ своемъ интимномъ языкѣ!" И, возвращаясь къ той же мысли, Ницше, въ концѣ своей статьи, восклицаетъ: „Вагнеръ всегда былъ чѣмъ-то совершеннымъ: онъ представ-

---

1) Я говорю о формахъ оперы, но не объ ея національномъ элементѣ. (В. Ч.).

лялъ собой совершенную, полную порчу!" — причемъ подъ порчей авторъ подразумѣваетъ опять-таки современность.

Вотъ почему глубокаго сочувствія заслуживаетъ всякая попытка не обожествить и не забросать грязью, но понять Вагнера; только такого рода вагнеріанецъ и заслуживаетъ вниманія, потому что онъ приближается, по степени своей талантливости, къ изучаемому имъ художнику: „ты равенъ духу, котораго ты понялъ", — можно выразиться по поводу такихъ критиковъ словами Гёте („du gleichst dem Geist. den du begreifst"). Конечно, всесторонняя и полная критика въ этомъ направленіи—дѣло будущаго, но уже появляются книги, предвѣщающія такую критику. На одну изъ этихъ книгъ мы желали бы обратить вниманіе читателя; это—сочиненіе Чемберлена „Вагнеровская драма" (Le drame Wagnérien, par N. S. Chamberlain. Paris. 1894). Мы разскажемъ содержаніе этой книги, но право окончательнаго вывода оставимъ за собой.

I.

Передадимъ сначала теорію Вагнеровской драмы, какъ излагаетъ ее Чемберленъ (по статьямъ Вагнера: „Искусство и революція", „Грядущее произведеніе искусства" и „Опера и драма").

Вагнеръ съ юности до конца своихъ дней считалъ себя драматическимъ поэтомъ; по его собственнымъ словамъ, музыка есть женскій элементъ искусства, по существу своему, подчиненный, который, въ творческомъ процессѣ, требуетъ оплодотворенія мужскимъ элементомъ—поэзіей. Вагнеръ стремился всегда къ одной драмѣ и если, въ первомъ періодѣ своей дѣятельности, увлекался старыми оперными формами, то лишь потому, что считалъ ихъ пригодными для своей драматической идеи. И такъ, для правильной оцѣнки Вагнера, мы должны смотрѣть на него, прежде всего, какъ на драматурга.

Но не должно забывать, что Вагнеровская драма нераздѣльна съ музыкой, что, поэтому, мы должны заранѣе подготовить себя къ мысли о своеобразіи этой новой музыкальной (въ противоположность литературной) драмы. Вагнеръ никогда не могъ написать музыку на чужое либретто: музыкальное вдохновеніе его всегда было нераздѣльно съ вдохновеніемъ поэтическимъ; съ этой точки зрѣнія, даже раннія его оперы должны считаться музыкальными драмами, конечно, весьма еще далекими отъ совершенства. Только съ 1848 г. Вагнеръ создалъ теорію музыкальной драмы—ранѣе онъ писалъ исключительно по инстинкту. Слѣдовательно, для того, чтобы понять Вагнера, какъ драматурга, необходимо познакомиться, прежде всего, съ теоріей его музыкальной драмы.

Центральнымъ вопросомъ музыкальной драмы для Ваг-

нера былъ вопросъ о сюжетахъ: какого рода драматическій сюжетъ особенно пригоденъ для поэта-музыканта, стремящагося къ сліянію двухъ искусствъ, поэзіи и музыки? Этотъ вопросъ, въ свою очередь, Вагнеръ разбилъ на два слѣдующихъ: какіе сюжеты въ особенности пригодны для поэзіи и литературы вообще, и какіе – для музыки?

Дуалистъ по природѣ, какъ всякій идеалистъ-романтикъ, Вагнеръ рѣшилъ: человѣка надо раздѣлять на „внѣшняго" и „внутренняго", на существо, зависимое отъ среды, времени, уровня культуры и т. п., и на существо неизмѣнное, вѣчное въ своихъ основныхъ стремленіяхъ ко всему доброму и прекрасному („der Mensch ist ein äusserer und innerer"). Понятіе о „внѣшнемъ" человѣка даютъ намъ непосредственныя чувства, прежде всего — зрѣніе (вотъ почему Вагнеръ необходимымъ факторомъ драмы, кромѣ поэзіи и музыки, считаетъ мимику, о которой, впрочемъ, мало распространяется), а затѣмъ—слово, обращающееся къ нашему разсудку. Понятіе о „внутреннемъ" человѣкѣ, по Вагнеру, можетъ дать лишь музыка. Въ новой формѣ драмы поэтъ-музыкантъ долженъ повѣствовать о мірѣ видимомъ и доступномъ для разсудка; онъ долженъ отвлекать зрителя отъ дѣйствительнаго міра, незамѣтно проводить его къ соприкосновенію съ тѣми высшими сферами внутренней жизни, открывать таїны которыхъ можетъ одна лишь музыка. — Почему же на такое откровеніе не способна поэзія, а только музыка? – На это Вагнеръ отвѣчаетъ словами Шопенгауэра: „музыкантъ открываетъ намъ интимную сущность міра, являясь провозвѣстникомъ глубочайшей мудрости, ибо онъ говоритъ языкомъ, недоступнымъ для разсудка". — Конечно, (добавимъ мы здѣсь отъ себя) не всѣ философы были именно такого мнѣнія о музыкѣ, и Ницше, въ томъ же „Вагнеріанскомъ вопросѣ", именно музыкѣ приписываетъ способность развивать умъ, говоря: „Замѣчаете ли вы, какъ музыка дѣлаетъ умъ свободнымъ? Какъ она даетъ мысли крылья? Какъ дѣлаешься болѣе философомъ по мѣрѣ того, какъ дѣлаешься музыкантомъ? Тогда сѣрое небо абстракціи кажется изборожденнымъ молніей, и этотъ свѣтъ дѣлаетъ видимой филигранную ткань вещей. Начинаешь рѣшать великія проблемы, какъ бы съ высоты замѣчаешь вселенную." Но для того, чтобы понимать Вагнера, намъ необходимо стать на его точку зрѣнія: надо допустить, что разсудокъ безсиленъ проникнуть въ тайну бытія, доступную лишь для чувства или предчувствія, что поэтому музыка, по существу, выше поэзіи.

Разъ это рѣшено, то рѣшенъ и вопросъ о сюжетѣ для музыкальной драмы. Сюжетъ долженъ быть, прежде всего, музыкаленъ, вращаться въ кругу „внутренняго" человѣка, наиболѣе изысканныхъ, таинственныхъ и далекихъ отъ обыденной жизни, ощущеній; „поэзія новой драмы должна ро-

диться на лонѣ музыки“; въ обычной формѣ оперы слишкомъ много „внѣшняго“, историческаго и разсудочнаго, элемента и внѣшняго дѣйствія; новая музыкальная драма должна пренебречь внѣшней интригой и сосредоточить всѣ свои силы на выраженіи лирическихъ ощущеній. Ибо „внѣшній“ человѣкъ—прахъ и суета, лишь „внутренній“ человѣкъ, живущій одними эмоціями, вѣчно близокъ всякому, осуществляя собою идеалъ истинной человѣчности (das Reinmenschliche).

Вотъ всѣ эти мысли, высказанныя еще разъ замысловатымъ и тяжеловатымъ языкомъ самого Вагнера:

„Музыка можетъ выражать лишь чувства и ощущенія. Нашъ разговорный языкъ, мало по малу, сталъ органомъ одного лишь разсудка; только музыка выражаетъ съ совершенной полнотою эмоціональное содержаніе (Gefühlsinhalt), оторванное отъ языка разговорнаго и долженствующее быть присущимъ истинно-человѣческому языку. Для абсолютнаго музыкальнаго языка достижимо лишь болѣе точное обозначеніе реальнаго предмета, вызывающаго опредѣленное чувство и ощущеніе. Необходимо поэтому расширить и дополнить музыкально-выразительный языкъ всѣмъ, что можетъ послужить къ опредѣленію всего индивидуальнаго, особаго (das Besondere), съ надлежащею остротою. Послѣднее достижимо лишь при условіи сліянія музыкальнаго языка съ языкомъ разговорнымъ. Это сліяніе можетъ быть только въ томъ случаѣ плодотворнымъ, если музыкальный языкъ усвоитъ лишь наиболѣе близкіе и родственные ему элементы разговорнаго языка; только въ тѣ моменты желательно такое соединеніе, когда въ самомъ разговорномъ языкѣ замѣчается непреодолимое стремленіе къ дѣйствительному, чувственному выраженію ощущенія. Такого рода отношеніе (между языками музыкальнымъ и разговорнымъ) устанавливается сообразно содержанію самаго сюжета, насколько послѣдній изъ разсудочной сферы возвращается въ сферу чувства. Сюжетъ, доступный лишь для разсудка, годится для сообщенія на одномъ разговорномъ языкѣ; но, сообразно съ ростомъ эмоціональнаго содержанія, онъ (разговорный языкъ) все настоятельнѣе нуждается въ выразительности музыкальнаго языка. — Сказаннымъ вполнѣ опредѣляется сюжетъ, годный для поэта-музыканта: идеалъ послѣдняго — освобожденная отъ всякой условности (времени и мѣста), истинная человѣчность....“

II.

Разсказавъ теорію Вагнеровской музыкальной драмы (или, точнѣе, теорію Вагнеровскихъ сюжетовъ), Чемберленъ переходитъ къ систематическому просмотру Вагнеровскихъ драмъ, съ точки зрѣнія драматическаго движенія. Онъ ставитъ вопросъ: „какъ отражается Вагнеровскій идеалъ „истин-

ной человѣчности" или „внутренняго человѣка" на цѣломъ рядѣ его произведеній?"—Прослѣдимъ же, вмѣстѣ съ Чемберленомъ, весь ходъ развитія этого драматическаго идеала, отвлекаясь въ сторону музыкальныхъ указаній лишь постольку, поскольку это необходимо для пониманія драматическихъ замысловъ Вагнера.

Уже въ либретто юношеской оперы Вагнера „Феи", 1833 г., дѣйствіе развивается во „внутреннемъ" человѣкѣ, ненавидящемъ внѣшній міръ, уже проявляется идеалистическая замашка Вагнера „спасать и искуплять" своихъ героевъ отъ обольщеній реальнаго, якобы всегда грѣшнаго, міра. Героемъ „Фей" является смертный, влюбленный въ фею; своими страданіями король Ариндаль (имя героя) долженъ искупить и свою, и ея вину, и вознестись, въ концѣ концовъ, въ заоблачную страну фей, оставя свои земныя владѣнія земнымъ друзьямъ. Что этотъ первый Вагнеровскій сюжетъ родился „на лонѣ музыки", видно уже изъ слѣдующаго эпизода: Ариндаль долженъ вернуть къ жизни свою возлюбленную, обращенную въ камень, музыкою!—Непосредственно за „Феями", въ 1834 г., появляется опера на Шекспировскій сюжетъ: „Запретная любовь", въ которой опять встрѣчаемъ идею искупленія,—причемъ, на этотъ разъ, грѣшника искупляетъ цѣломудренная дѣва. Въ сравненіи съ „Феями", замѣтенъ прогрессъ въ сторону драмы: либретто написано гораздо тщательнѣе и интереснѣе; характерно уже то обстоятельство, что сюжетъ „Фей" заимствованъ у Гоцци, а сюжетъ „Запретной любви"—у Шекспира! „Внѣшняго" человѣка, историческихъ „условностей", реалистическаго элемента въ „Запретной любви" гораздо больше, чѣмъ въ „Феяхъ": Вагнеръ, какъ мы увидимъ, еще долго будетъ колебаться въ выработкѣ своего драматическаго стиля, пока не выработается въ ту индивидуальность, какою онъ намъ представляется въ драмахъ послѣ 1848 г., начиная съ „Тристана".—Въ „Ріенци", оперѣ на историческій сюжетъ, по роману Бульвера (поставлена въ 1842 г.), замѣтно стремленіе сопоставить противоположныя тенденціи, господствующія въ двухъ юношескихъ операхъ. Драма сложна и оживленна, какъ въ „Запретной любви" и имѣетъ предметомъ „внѣшняго" человѣка, но, съ другой стороны, замѣчается явное намѣреніе писать лирическую музыку, какъ въ „Феяхъ"; развитіе музыки, въ ущербъ драматической (или, по Вагнеровскому выраженію, „разговорной или разсудочной") выразительности, указываетъ на идеалистическія тенденціи композитора, шагъ отъ исторической и реальной драмы въ сторону драмы лирической и отвлеченной.—И въ самомъ дѣлѣ,—едва окончивъ „Ріенци", Вагнеръ принялся за „Летучаго Голландца", сюжетъ, по его словамъ, совершенно противуположный сюжету „Ріенци". Очевидно, „внѣшняя" драма „Ріенци", изображающая борьбу „послѣд-

няго римскаго трибуна“ съ реальною средою, не удовлетворила Вагнера: онъ позаботился о томъ, чтобы въ легендарной драмѣ „Летучаго Голландца“ (поставленъ въ 1843 г.) было какъ можно больше „внутренней“ драмы и какъ можно меньше всякаго внѣшняго, „условнаго“, историческаго и реалистическаго, элемента. Вагнеръ съ успѣхомъ выполнилъ свое намѣреніе: сюжетомъ „Летучаго Голландца“ опять является мистическое „искупленіе“ страдающаго человѣка женскою любовью, опять замѣтно круговращеніе въ утонченныхъ индивидуалистическихъ ощущеніяхъ „внутренняго“ человѣка. Упрощеніе внѣшняго дѣйствія „Голландца“, сравнительно съ драмами „Ріенци“ и „Запретная любовь“, явилось значительнымъ шагомъ въ сторону Вагнеровскаго идеала драмы; понятны, съ этой точки зрѣнія, и слова Чемберлена: „поскольку въ „Летучемъ Голландцѣ“ соціальныя и историческія условности не играютъ почти никакой роли, постольку эта драма выше „Тристана“ и „Лоэнгрина“ и приближается къ драмамъ второго періода.“—Но идеалъ „внутренней“ драмы до поры еще не былъ сознанъ: послѣ „Летучаго Голландца“ Вагнеръ принялся опять за историческіе „внѣшніе“ сюжеты оперъ „Сарацинъ“ и „Фридрихъ Барбаросса“; правда, онъ оставилъ эти драмы лишь въ видѣ набросковъ.

Послѣ перерыва въ нѣсколько лѣтъ, Вагнеръ создалъ „Тангейзера“ (поставленъ въ 1845), и „Лоэнгрина“ (написанъ въ 1847 г.). Эти оперы — или, придерживаясь терминологіи Чемберлена, драмы—писались въ эпоху тяжелой внутренной борьбы, когда Вагнеръ вдругъ понялъ всю несовмѣстимость своихъ музыкально-драматическихъ тенденцій съ тенденціями современной ему оперы, а съ другой стороны, чувствовалъ всю смутность и неопредѣленность своихъ собственныхъ идеаловъ. Неудивительно, что старая борьба между „внѣшнимъ“ и „внутреннимъ“ человѣкомъ проявилась съ особенною силою: между „Тангейзеромъ“ и „Лоэнгриномъ“, какъ драматическими сюжетами, замѣчается такой же контрастъ, какъ между „Ріенци“ и „Летучимъ Голландцемъ“. Въ „Тангейзерѣ“, какъ извѣстно, изображается борьба между жизненными идеалами матеріалистическимъ и идеалистическимъ; эта душевная борьба самого Тангейзера не остается безъ вліянія на среду и влечетъ за собою большія внѣшнія перемѣны (несчастія Венеры и Елизаветы, скандалъ на конкурсѣ пѣвцовъ и т. п.) Очевидно, въ этой драмѣ болѣе „внѣшняго“, разсуждающаго и дѣйствующаго, чѣмъ „внутренняго“, созерцающаго и чувствующаго, человѣка. Сообразно этому сюжету, интересъ чисто-драматическій выдвинулся на первый планъ, а интересъ музыкальный — стушевался; въ „Тангейзерѣ“ поэзія восторжествовала надъ музыкой. Наоборотъ, въ сюжетѣ „Лоэнгрина“, драмы, бѣдной внѣшнимъ движеніемъ, проявился Вагнеръ, какъ „внутренній“ человѣкъ: весь дра-

матическій интересъ „Лоэнгрина“ сосредоточенъ на актѣ внутренней борьбы Эльзы, въ томъ колебаніи между сомнѣніемъ и вѣрою, отъ котораго поставлена въ зависимость развязка. Сообразно особенностямъ этого сюжета, музыкальный интересъ оперы, на этотъ разъ, взялъ верхъ надъ интересомъ чисто-драматическимъ; не даромъ современный оперный слушатель восхищается мелодичностью „Лоэнгрина“, къ великому негодованію вагнеріанцевъ, указывающихъ на красоты текста.

Но такое поочередное преобладаніе „внѣшняго“ человѣка надъ „внутреннимъ“ во всѣхъ драмахъ до 1848 г. было рѣшительно не по сердцу Вагнеру. Послѣ 1848 г. онъ покончилъ со своимъ колебаніями и сомнѣніями: „внутренніе“ (по русски можно сказать: „нутряные“) сюжеты — вотъ краеугольный камень его, уже изложенной нами, теоріи музыкальной драмы; разъ установивъ эту теорію, Вагнеръ уже не отсупаетъ отъ нея на практикѣ.

Драма „Тристанъ и Изольда“ (оконченная въ 1859 г.) была точнѣйшей иллюстраціей къ этой теоріи. На канвѣ легенды, богатой интереснѣйшими деталями, допускающими созданіе исторической оперы съ обиліемъ персонажей, приключеній, съ богатствомъ и яркостью мѣстнаго колорита, Вагнеръ выткалъ лирическую драму, бѣдную внѣшнимъ движеніемъ, но богатую внутреннимъ развитіемъ; пессимистическій идеализмъ поэта сказался въ своеобразномъ толкованіи эпизода съ „любовнымъ напиткомъ“, вмѣсто котораго у него фигурируетъ „смертный напитокъ“, т. е. ядъ (по старой легендѣ, прелюбодѣяніе рыцаря Тристана съ женою его короля Марка, Изольдою, вызвано тѣмъ обстоятельствомъ, что любовники выпили приворотное зелье; по Вагнеру, Изольда намѣрена отравить Тристана и себя, и только по ошибкѣ, перепутавъ зелья, остается въ живыхъ). Любовники Вагнера сильно идеализованы: они ненавидятъ всѣ простѣйшія, низменныя чувства, и на своемъ единственномъ любовномъ свиданіи, мечтаютъ о смерти. Музыка поддерживаетъ наиболѣе сильныя „внутреннія“ движенія (дуэтъ 2-го акта, огромный монологъ Тристана въ 3-мъ, сцена смерти Изольды отъ любви, въ финалѣ).

Главнѣйшій интересъ драмы „Нюренбергскіе пѣвцы-мастеровые“ (поставлена въ 1868 г.) опять-таки — во внутреннемъ, а не внѣшнемъ дѣйствіи, несмотря на то, что сюжетъ драмы взятъ на этотъ разъ реальный, историческій, изъ жизни нѣмецкихъ мѣщанъ 16 вѣка. Съ величайшей любовью и самой выразительной музыкой обрисованъ наименѣе драматическій, въ обыкновенномъ значеніи слова, типъ поэта-сапожника, Ганса Сакса (1494—1576). По Вагнеру, Саксъ—скромный человѣкъ, примиренный со средою и судьбою, и сохраняющій созерцательное спокойствіе чистой и ко всѣмъ бла-

говолящей души. Подобную внутреннюю побѣду надъ своею личностью Чемберленъ считаетъ новымъ мотивомъ драмы, которая у авторовъ до Вагнера кончается обыкновенно физическою гибелью героя. Комизмъ „Нюренбергскихъ пѣвцовъ-мастеровыхъ", по Чемберлену, обусловленъ контрастомъ между внутреннимъ покоемъ Сакса и внѣшнею, бестолковою сутолокою другихъ, дѣйствующихъ, но не созерцающихъ, персонажей драмы.

Съ точки зрѣнія внутренняго дѣйствія, установленной Чемберленомъ, становится ясною идея слѣдующаго за „Нюренбергскими пѣвцами-мастеровыми" произведенія Вагнера—тетралогіи „Нибелунговъ перстень" (первая часть поставлена въ 1869, четвертая, вмѣстѣ со всей тетралогіей, въ 1876 г.). Центральный типъ этой тетралогіи, по Чемберлену—Вотанъ; все внѣшнее развитіе драмы обусловлено внутреннею борьбою этого отца боговъ — между жаждою власти и жизни, и жаждою покоя и смерти; драма начинается грезами Вотана (при видѣ Валгаллы) о могуществѣ боговъ и кончается пожаромъ Валгаллы и смертью боговъ (Götterdämmerung); Зигфридъ и Брингильда являются лишь орудіями Вотана, символами его отдѣльныхъ душевныхъ качествъ, и самостоятельнаго интереса не представляютъ. Музыка подчеркиваетъ все то, что имѣетъ непосредственное или косвенное отношеніе къ одному Вотану и его усталой пессимистической меланхоліи.

Наконецъ, въ послѣдней драмѣ Вагнера, въ „Парсивалѣ" (поставленъ въ 1882 г.), внутреннее дѣйствіе достигаетъ своего апоѳеоза: герой этой религіозной драмы (Парсиваль) достигаетъ мудрости путемъ состраданія (т. е. путемъ пассивной душевной эмоціи) и „искупаетъ", какъ новый Мессія, первородный грѣхъ міра. Музыка преобладаетъ и заслоняетъ собою интересъ текста; при этомъ, она лишена всякаго національнаго колорита, хотя мѣсто дѣйствія—гдѣ-то „на востокѣ".

III.

Чемберленъ, съ добросовѣстностью научнаго критика разобравшійся въ особенностяхъ Вагнеровскаго драматическаго творчества, приходитъ къ слѣдующему заключенію: Вагнеръ создалъ новую форму драмы и эта форма одна только и можетъ имѣть raison d'être. Но если нельзя спорить съ авторомъ въ его анализѣ Вагнеровской драмы, какъ продукта „внутренняго" человѣка, то можно не раздѣлять этого заключительнаго вывода. Вагнеровская драма, въ общемъ, дѣйствительно нова, но значитъ ли это, что она убила старую драму, предполагавшую внѣшнія коллизіи, драму „внѣшняго" человѣка, каковъ былъ, отчасти, и Шекспиръ?—Конечно, нѣтъ!

Что такое та внутренняя борьба, какую изображаетъ намъ Вагнеръ? Дѣйствительно ли она одна только и можетъ назваться „истинно-человѣческой"?—При маломальски психологическомъ чутьѣ, нетрудно угадать въ герояхъ главнѣйшихъ драмъ Вагнера идеализацію личности самого автора. Ріенци—это юный Вагнеръ, мечтающій о соціальныхъ переворотахъ; Летучій Голландецъ—Вагнеръ-пессимистъ, сознающій себя вѣчнымъ странникомъ на землѣ, кораблемъ безъ руля и вѣтрилъ, мечущимся по жизненнымъ волнамъ. Тангейзеръ—опять Вагнеръ, колеблющійся между идеалами жизненныхъ стремленій (выраженіемъ которыхъ явился нѣкогда Ріенци) и идеаломъ аскетическаго, буддійскаго отреченія отъ жизни. Лоэнгринъ—снова Вагнеръ, какъ провозвѣстникъ новыхъ идеаловъ искусства, какъ гость невѣдомой страны идеала, требующій довѣрія къ себѣ, но при этомъ непонятый, и принужденный бѣжать отъ прозаическаго міра къ прекрасному „Гралю"—въ край мечтаній. Тристанъ, проповѣдующій ненависть къ жизни и любовь къ смерти (или, по Вагнеровской терминологіи, ненависть къ „злому дню" и любовь къ „божественной ночи")—это Вагнеръ второго періода своей жизни, изучившій Шопенгауэра и окончательно уяснившій себѣ свой прирожденный идеалистическій пессимизмъ. Гансъ Саксъ, поэтъ, покорный судьбѣ, живущій среди убійственно-пошлой среды и спасающійся отъ нея въ нѣдра своего самодовлѣющаго и созерцательнаго „я"—это есть Вагнеръ, которому опротивѣли типы маленькихъ провинціальныхъ нѣмецкихъ городковъ, въ которыхъ онъ провелъ бо̀льшую часть своей жизни. Вотанъ, носитель міровой скорби и усталости, отказавшійся отъ своей мысли о примиреніи власти съ любовью и объ устройствѣ новаго, блаженнаго міра для людей, есть Вагнеръ, окончательно простившійся съ грезами своей юности о всеобщемъ благѣ и признавшій условіемъ личнаго блаженства лишь небытіе въ видѣ буддійскаго безстрастія и душевной нирваны. Наконецъ, Парсиваль—все тотъ же Вагнеръ, уже увѣровавшій въ свою доктрину, какъ въ непреложную истину, и не на шутку считающій себя новымъ Буддою, который идеальнѣе всѣхъ прежнихъ пророковъ, ибо можетъ „искупить" не только человѣчество, но и міръ, и самого искупителя („Erlösung dem Erlöser!"—„Искупленіе искупителю!"—таковы заключительныя слова драмы „Парсиваль").

Но если Вагнеръ, какъ драматургъ, является, въ сущности, лишь лирикомъ-романтикомъ, вродѣ Байрона, который въ своихъ драмахъ (напримѣръ, въ „Манфредѣ", „Преображенномъ уродѣ" и т. п.) могъ изображать только самого себя, то является вопросъ: настолько ли всеобъемлюща индивидуальность Вагнера, что она можетъ быть признана „истинно-человѣческой"? настолько ли самъ по себѣ интере-

сенъ „внутренній“ человѣкъ, что только онъ одинъ и можетъ быть сюжетомъ новой грядущей драмы?

И опять, при мало мальски психологическомъ чутьѣ, нетрудно убѣдиться въ томъ что Вагнеръ (вѣроятно, ненамѣренно) играетъ словами: его „истинно-человѣческое“ есть, въ сущности, лишь „истинно-нѣмецкое“. Индивидуалистическій нравственный идеалъ, пассивное благодушіе и самодовлѣющее прекраснодушіе есть именно то, что нѣмцы подразумѣваютъ подъ словомъ „Gemüth“ и то, что составляетъ характеристическую особенность нѣмецкой натуры и нѣмецкаго, особенно же романтическаго, искусства. „Граль“, „Золото Рейна“—все это символы для того внутренняго покоя, выше котораго „народъ мыслителей“ не ставитъ ничего на свѣтѣ; все это—новые символы, взамѣнъ устарѣлаго „голубого цвѣтка“ романтиковъ начала 19 вѣка! Какъ проповѣдникъ „Gemüth'a“, Вагнеръ весьма близокъ къ современному ему австрійскому поэту Гамерлингу; особенно характерна въ этомъ отношеніи пѣсня рейнскихъ русалокъ въ финалѣ „Золота Рейна“ (1-й части „Нибелунгова перстня“), изъ которой мы узнаемъ, что истина лишь въ „глубинѣ“, а ложь и обманъ—все, что царитъ „сверху“. Если Вагнеръ иногда уклонялся отъ этого эпикурейскаго аскетизма, характернаго для нѣмецкой натуры (изнанкой Gemüth'a является убогое эпикурейское раздолье, Gemüthlichkeit) и если, напримѣръ, въ „Ріенци“ и „Нюренбергскихъ пѣвцахъ-мастеровыхъ“ изображалъ реальныя житейскія ощущенія, а въ „Нибелунговомъ перстнѣ“ воспѣвалъ „великую мысль“ Вотана“ (соціальную мысль), все это было лишь естественною реакціей со стороны природы, ставящей границы всякому идеализму. Кому приходилось психологически изучать нѣмцевъ, тотъ знаетъ, что въ ихъ гамлетовской, по существу, натурѣ отвлеченнѣйшій идеализмъ часто уживается съ грубѣйшимъ матеріализмомъ; кое-какія реалистическія тенденціи Вагнеровскаго искусства находятъ, такимъ образомъ, самое простое объясненіе.

Но если видѣть въ Вагнерѣ не столько общечеловѣческаго, сколько нѣмецкаго художника, то сейчасъ же получается объясненіе его теоріи о созданіи „поэзіи изъ духа музыки“. Не забудемъ, что музыка для Вагнера—искусство абсолютное, повѣствующее о мірѣ, каковъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, какимъ онъ долженъ быть, объ идеалѣ. Творя свою драму, онъ исходилъ не изъ жизни, а изъ мечты, т. е. былъ романтикомъ. Его драма—драма романтическая, но съ музыкой. Въ этомъ смыслѣ, она ближе къ оперѣ, чѣмъ думалъ Вагнеръ и думаютъ всѣ вагнеріанцы: Вагнеръ былъ реформаторомъ оперной формы, но не духа оперы, и въ самой концепціи его „внутреннихъ“ драмъ проявляется музыкантъ.—Лишь поскольку всякая національность есть выра-

женіе какихъ нибудь особыхъ качествъ общечеловѣческаго духа, постольку и нѣмецкая драма Вагнера общечеловѣчна. Умалять достоинства Вагнеровской драмы—значитъ не признавать права на существованіе идеалистическаго теченія въ сферѣ искусства, значитъ—быть одностороннимъ (а вѣдь это самый тяжелый упрекъ для критика, потому что именно односторонность является первымъ признакомъ всякой неразвитости и дикости). Но признавать за драмой Вагнера послѣднее слово искусства—значитъ умалять искусство, изучающее жизнь во всей ея полнотѣ идеалистическихъ и реалистическихъ стремленій, во всемъ богатствѣ какъ „внутренняго", такъ и „внѣшняго" движенія!

Драма Вагнера совершенна и образцова только въ томъ отношеніи, что она глубоко современна, современна даже въ своихъ крайностяхъ. Великій крахъ соціальныхъ теорій и соціальной жизни въ западной Европѣ, обнаружившійся въ 19 вѣкѣ, поневолѣ обусловилъ индивидуалистическую доктрину Шопенгауэра и индивидуалистическую драму Вагнера. Всѣ достоинства и недостатки переходнаго періода, переживаемаго современною цивилизаціей, нашли выраженіе въ драмахъ Вагнера,—и это слѣдуетъ поставить художнику не въ укоръ, а въ достоинство (слишкомъ ужъ легко отбояриваться отъ рѣшенія серьезнѣйшихъ вопросовъ, связанныхъ съ вагнеріанствомъ, однимъ словомъ: „декаденство", какъ это дѣлаютъ Ницше, Нордау и т. п.). Всѣ идеалисты-романтики, т. е. добрая половина культурнаго человѣчества, всегда будутъ понимать и любить Вагнера такимъ, каковъ онъ есть, цѣликомъ; но даже лица противоположнаго лагеря всегда будутъ цѣнить детали этой работы, какъ всѣ мы, напримѣръ, восхищаемся колоннами и статуями древнихъ храмовъ, хотя не молимся тѣмъ же богамъ, которымъ молилась древность. Что это такъ на самомъ дѣлѣ, свидѣтельствуютъ прежде всего враги Вагнера—хотя бы тотъ же Ницше, въ упомянутой статьѣ котораго мы читаемъ: „Вагнеръ достоинъ удивленія и даже любви за его открытіе второстепеннаго, за изображеніе деталей. Въ этомъ отношеніи онъ имѣетъ полное право быть первоклассньмъ учителемъ, нашимъ величайшимъ музыкальнымъ миніатюристомъ, умѣющимъ на самомъ маленькомъ пространствѣ сосредоточить безконечность нѣжности и желаній. Его богатство колорита, полутѣней, таинственныхъ и умирающихъ проблесковъ даетъ намъ столько изнѣженности, что послѣ Вагнера всѣ музыканты кажутся грубыми.... Онъ нашъ величайшій музыкальный меланхоликъ, полный свѣта, нѣжности, утѣшенія—безъ предшественниковъ передъ собой, учитель въ выраженіи ипохондрической радости, приводящей въ столбнякъ. Лексиконъ интимнаго вагнеріанскаго языка—это коротенькія фразы въ размѣрѣ отъ

пяти до пятнадцати тактовъ,—музыка, которой никто не слыхивалъ!"

Вотъ все, что можетъ сказать современный критикъ о сущности и будущности Вагнеровской драмы, сказать съ полною увѣренностью. Но съ извѣстной вѣроятностью можно сдѣлать и дальнѣйшее заключеніе о развитіи музыкальной драмы, какъ новаго рода искусства. Колебаніе Вагнера между „внѣшнимъ" и „внутреннимъ" человѣкомъ, между старою драмой дѣйствія и новой драмой ощущенія, также между поэзіей и музыкой (примиренія которыхъ онъ все таки не достигъ) указываетъ на равноправность обоего рода драмъ въ оперѣ (понимая слово „опера" въ смыслѣ всякой драмы съ музыкою). То же самое говоритъ намъ и исторія музыки, указывая на постоянную смѣну драматическихъ и лирическихъ теченій въ оперѣ, попеременное торжество то чисто-декламаціоннаго, то чисто-мелодическаго стиля, на дуализмъ, основанный на борьбѣ слова и звука (флорентинцы и неаполитанцы въ 17 в., Глюкъ и Моцартъ въ 18-мъ, Мейерберъ и ранній Вагнеръ въ 19-мъ). Значитъ, мы вправѣ ждать новаго драматическаго композитора, равносильнаго по таланту съ Вагнеромъ, представляющаго полный контрастъ съ байрейтскимъ маэстро. Легко представить себѣ такого новаго Вагнера, реалиста и оптимиста, „внѣшняго" драматурга, который абсолютнымъ искусствомъ будетъ признавать поэзію и будетъ писать трактаты о рожденіи музыки на лонѣ поэзіи, какъ разъ обратные Вагнеровскимъ статьямъ. Конечно, найдутся люди, которые и въ этомъ грядущемъ художникѣ будутъ чтить чуть ли не новаго Мессію; профаны вездѣ и всегда любятъ артистовъ болѣе, чѣмъ самое искусство!...

Изъ сказаннаго, я полагаю, ясна извѣстная односторонность Вагнера, какъ музыканта. Эту ограниченность вагнеровской музыкальной индивидуальности и оперной манеры прекрасно, хотя и насмѣшливо, охарактеризовалъ Фр. Ницше въ своемъ „Вагнеріанскомъ вопросѣ" (русскій переводъ указанъ выше), увѣряя, что квинтъ-эссенція всего вагнеріанства и тенденція музыкально-критическихъ произведеній самого Рих. Вагнера сводится къ слѣдующимъ, достаточно спорнымъ, четыремъ тезисамъ: „1) Все то, что Вагнеръ не можетъ, достойно презрѣнія. 2) Вагнеръ могъ бы больше, но—изъ принципа—не хочетъ. 3) То, что Вагнеръ можетъ, никто до него не находилъ. 4) И послѣ него никто не найдетъ и не долженъ найти...."

Значитъ ли это, что Вагнеръ такъ-таки и не заслуживаетъ ни подражанія, ни соревнованія со стороны русскихъ оперныхъ композиторовъ?—Нѣтъ, не значитъ, ибо именно Вагнеру принадлежитъ расширеніе способовъ оперной выразительности посредствомъ художественно-техническаго

пріема, примѣнимаго къ оперной музыкѣ всѣхъ странъ и народовъ. Я говорю о „лейтмотивномъ контрапунктѣ“.

Что бы ни кричали „вагнеріанцы“ о философскомъ и идейномъ значеніи Вагнеровскихъ драмъ, но, по моему, самый жизненный элементъ въ творчествѣ Вагнера — не его либреттная поэзія и шопенгауэровская философія, — а именно „лейтмотивный контрапуктъ“, какъ особый родъ опернаго „тематизма“. „Лейтмотивный контрапунктъ“ есть главная эстетическая заслуга Вагнера въ исторіи міровой оперы; это - идея геніальная, могучее средство для установленія связи между музыкою и мыслью! Лейтмотивъ, появившійся въ оркестрѣ кстати, производитъ впечатлѣніе потрясающее, какъ средство напоминанія слушателю о томъ или иномъ оперномъ персонажѣ, о томъ или иномъ сценическомъ положеніи. Примѣръ—лейтмотивъ въ „Лоэнгринѣ“, который поется на слова „Nie sollst du mich befragen“; мотивъ этого запрета, тяготѣющаго надъ Эльзою, раздаваясь въ самые счастливые, повидимому, моменты ея жизни (напр., въ финалѣ II акта, на паперти церкви), вводитъ слушателя въ душу Эльзы и подготовляетъ къ трагической катастрофѣ. Другой примѣръ: въ числѣ „лейтмотивовъ“, вагнеровскаго „Нибелунгова перстня“ есть т. н. „мотивъ Валгаллы“, замка боговъ; въ „Валькиріи“, во второй части названной тетралогіи, сынъ разсказываетъ съ горестнымъ недоумѣніемъ о неожиданномъ исчезновеніи отца; „мотивъ Валгаллы“ въ оркестрѣ говоритъ яснѣе словъ: „Отецъ въ Валгаллѣ“, т. е. умеръ смертью героя и попалъ въ жилище боговъ [1].... Если, однако, Вагнеръ систематически примѣнялъ лейтмотивный контрапунктъ, то значитъ ли, что онъ изобрѣлъ этотъ пріемъ? Но вѣдь мы знаемъ, что уже Глинка мастерски пользуется лейтмотивнымъ контрапунктомъ (и именно лейтмотивомъ: „славься“) въ „Жизни за царя“! Слѣдовательно, въ этой „новизнѣ“ для русской оперы „старина слышится“; напротивъ, слѣдуетъ лишь желать дальнѣйшаго развитія этого пріема, далеко не использованнаго Р.-Корсаковымъ, прибѣгающимъ въ своихъ операхъ къ „лейтмотивному контрапункту“ не систематически.

Является другой вопросъ, очень важный для пѣснолюбиваго славянина: не уничтожитъ ли вагнеровскій симфоническій аккомпаниментъ вокальной красоты русскихъ оперъ?— Также это опасеніе излишне. Вагнеръ—нѣмецкій музыкантъ, а Германія—страна Бетховена и инструментальной, симфонической музыки; развитіе оркестра въ ущербъ человѣческому голосу есть не болѣе, какъ національно-нѣмецкій оперный пріемъ. Да и самъ Вагнеръ, какъ только ему нужно произвести сильнѣйшій эффектъ, прибѣгаетъ къ кантиленѣ или

---

1) Можно этотъ эпизодикъ понять и такъ, что отцомъ Зигмунда былъ самъ Вотанъ въ образѣ человѣка; во всякомъ случаѣ, лейтмотивъ тутъ вполнѣ у мѣста.

къ музыкально-законченнымъ формамъ композиціи (полетъ валькирій въ „Валькиріи", финалъ 1-го акта тамъ же, знаменитый любовный дуэтъ въ „Тристанѣ" и „смерть Изольды отъ любви" тамъ же, финалъ „Зигфрида" съ любовнымъ дуэтомъ и т. д.) — жестоко противорѣча самому себѣ, какъ проповѣднику безконечной, „вѣчной мелодіи" въ оркестрѣ, сотканной изъ вереницы повторяющихся лишь въ зависимости отъ словъ „лейтмотивовъ".... Русское ухо не выдерживаетъ вагнеровскаго речитатива, лишеннаго мелодичности, построеннаго въ зависимости отъ гармоническаго склада оркестроваго аккомпанимента; да и наши „новаторы" 60-хъ гг. (Даргомыжскій и др.) хлопотали не столько о свободномъ, сколько о мелодическомъ речитативѣ, — обстоятельство также въ высшей степени любопытное и характерное.

Итакъ, большихъ опасеній русское вагнеріанство не вызываетъ: русское искусство справится и съ этимъ „чужебѣсіемъ", какъ нѣкогда справилось съ итальяноманіею, и творчески претворитъ чужое въ свое собственное.... „Чужебѣсіе" есть внутреннее препятствіе для нормальнаго развитія русскаго опернаго творчества, болѣе или менѣе устранимое всестороннимъ образованіемъ русскихъ оперныхъ композиторовъ.

Въ такой ли мѣрѣ устранимы и нѣкоторыя внѣшнія препятствія?—это сложный вопросъ. Во главѣ этихъ внѣшнихъ препятствій стоитъ отсутствіе центральной организаціи русскаго опернаго дѣла въ Россіи, да и музыкальнаго дѣла вообще, отсутствіе „главнаго управленія" этимъ дѣломъ.[1])

Я по этому поводу писалъ въ газетѣ „Прибалтійскій Край" въ г. Ригѣ (№ 244, отъ 31 октября 1903 г.), въ передовой статьѣ подъ заглавіемъ „О министерствѣ искусствъ", слѣдующее:

„Едва ли не важнѣйшая изъ всѣхъ реформъ, предстоящихъ театральному дѣлу на Руси — это учрежденіе самостоятельнаго центральнаго управленія императорскими драматическими и оперными, а также и всѣми частными театрами; театральное дѣло, очевидно, уже такъ разрослось и усложнилось, что Министерство Двора, обремененное массою другихъ занятій, уже не въ состояніи нести съ требуемою быстротою бремя огромнаго труда по завѣдыванію императорскими театрами; частные же театры на Руси у насъ, охъ, какъ плохи!... Необходимо учрежденіе, по западно-европейскимъ образцамъ, особаго „министерства изящныхъ искусствъ", которое взяло бы въ свое вѣдѣніе всѣ императорскіе и частные театры. Мысль эта не нова; она высказана К. Эд. Веберомъ въ его книгѣ: „Краткій очеркъ современнаго состоянія музыкальнаго образованія въ Россіи.

---

1) И отсутствіе надлежащаго музыкальнаго законодательства вообще. Въ слѣдующемъ, 3-мъ изданіи этой книги я надѣюсь дать историческій очеркъ русскаго музыкально-опернаго законодательства по всѣмъ 5 періодамъ. (В. Ч.).

Москва 1895 г. [1])“. Приводимъ изъ этой книги слѣдующую выписку (стр. 69).

„Если прослѣдить, хотя бы въ самыхъ общихъ чертахъ, параллельное развитіе всѣхъ отраслей чистаго искусства у насъ и въ западной Европѣ, то невольно бросается въ глаза одна характерная особенность, ярко высказавшаяся въ исторіи драмы и театра, какъ воплотителей ея: въ то время, какъ на западѣ драматическое искусство и литература явились самостоятельнымъ актомъ народнаго творчества и народной воли,—у насъ театръ явился пересаженнымъ съ запада, и съ самаго же начала, съ самаго „Артаксерксова дѣйства“ (1672 г.) оказался привиллегированнымъ развлеченіемъ царскаго двора. Эта система высшей правительственной опеки, начавшаяся еще съ Алексѣя Михайловича и достигшая высшей точки своего развитія при Николаѣ Павловичѣ, составляетъ ту основную подпочву, на которой возросъ нашъ театръ и которую, въ настоящее время, нельзя безнаказанно подкапывать, не разрушая вмѣстѣ съ тѣмъ и того, что создалось и построено на ней нѣсколькими вѣками.... Поэтому-то, что бы тамъ не говорили защитники полной свободы искусства, мы твердо и непоколебимо будемъ стоять на своемъ: въ настоящее время русское искусство не можетъ быть оставлено на произволъ судьбы; оно нуждается въ усиленной государственной опекѣ болѣе, чѣмъ когда бы то ни было, и только такая централизованная высшая опека въ состояніи спасти его отъ окончательнаго обезличенія и паденія. — Не нянекъ требуемъ мы; нѣтъ, напротивъ: оттого то мы и дошли до нашего безвыходнаго положенія, что ужъ слишкомъ много нянекъ расплодилось у насъ! Въ проектируемомъ нами „министерствѣ изящныхъ искусствъ“ мы хотимъ видѣть не няньку, а высокаго спеціально-образованнаго руководителя, облеченнаго высшимъ и самостоятельнымъ полномочіемъ. Только такой органъ и будетъ въ состояніи дать единообразно направленное движеніе всему нашему искусству на почвѣ широкаго націонализма.“

Къ этому можно прибавить, что учрежденіе „министерства изящныхъ искусствъ“ (быть можетъ даже: „министерства наукъ, искусствъ и литературы“, ибо „министерство народнаго просвѣщенія“ слишкомъ обременено непосредственными педагогическими задачами, чтобы включить въ нихъ постоянныя заботы объ интересахъ отвлеченной науки и современной литературы) ни мало не ухудшило бы современнаго положенія частнаго почина въ театральномъ дѣлѣ. Пусть государство дѣлаетъ свое дѣло, а общество —

---

1) Почетное первенство въ провозглашеніи мысли о „министерствѣ изящныхъ искусствъ“ принадлежитъ профессору императорскаго с.-петербургскаго университета Б. Чечоту, напечатавшему въ № 41 журнала „Искусство“ за 1883 г. статью „Необходимо ли намъ министерство изящныхъ искусствъ?“—перепечатанную К. Э. Веберомъ. Вопросъ этотъ подымался и на „1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“ въ Москвѣ, въ 1897 г.

свое; отъ этой совмѣстной дѣятельности и совмѣстнаго служенія родное искусство только выиграетъ. Suum cuique; „кесарю кесарево, божье Богу!“....

Списокъ главнѣйшихъ и насущнѣйшихъ реформъ, желательныхъ въ дѣлѣ русскаго искусства, былъ бы неполонъ, если бы мы забыли объ „императорской академіи литературы и музыки“. Таково проектируемое нами учрежденіе, аналогичное существующимъ въ С.-Петербургѣ императорскимъ академіямъ 1) „наукъ“ и 2) „художествъ“. Это было бы главное государственное учрежденіе, въ отношеніи музыки, исполняющее высшія функціи современнаго общественнаго учрежденія — Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, а въ отношеніи литературы—функціи упраздненной при императорѣ Николаѣ I „россійской академіи“, независимой отъ „академіи наукъ“ („отдѣленіе русскаго языка и словесности“ и „пушкинскій разрядъ отдѣленія“ при современной императорской академіи наукъ представляютъ собою остатки отъ нѣкогда процвѣтавшей „россійской академіи“). Само собою разумѣется, что всѣ три академіи 1) „наукъ“, 2) „художествъ“ и 3) „литературы и музыки“ должны быть подвѣдомственны вышеназванному „министерству наукъ, искусствъ и литературы.“

Если насущна потребность въ созданіи „Министерства наукъ, искусствъ и литературы“ и „Императорской академіи литературы и музыки“, то не менѣе насущна и потребность въ спеціальныхъ съѣздахъ музыкально-оперныхъ дѣятелей или просто музыкальныхъ дѣятелей—но особо отъ дѣятелей сценическихъ, т. е. актеровъ, собиравшихся [1]) на свои съѣзды въ Москвѣ въ 1897 и 1901 гг. (т. н. „съѣзды сценическихъ дѣятелей“, гдѣ музыкальные дѣятели играли роль какихъ-то пасынковъ).

О необходимости спеціальныхъ музыкальныхъ съѣздовъ прекрасно говоритъ г. Самаровъ въ „Русской музыкальной газетѣ“ за 1901 г. (стр. 1159, въ статьѣ „Наброски“):

„О музыкальныхъ нуждахъ, очевидно, вполнѣ свободно могутъ разсуждать лишь сами же музыканты и заинтересованные вообще въ музыкѣ. Развѣ назрѣли лишь тѣ вопросы и вопросики, какіе намъ извѣстны изъ трудовъ „съѣзда“ (1901 г.)?—Посмотрите вокругъ. Никто почти не удовлетворенъ, напримѣръ, строемъ нашихъ музыкальныхъ учебныхъ заведеній — ни сами преподаватели, ни учащіеся. Одни жалуются на отсутствіе строгой, опредѣленной системы ученія, другіе—ищутъ ее и не находятъ. Нашъ педагогическій персоналъ обезпеченъ довольно слабо, не выдерживаетъ продолжительной жизненной борьбы и обыкновенно очень рано сходитъ въ преждевременную могилу. Нѣтъ вспомога-

---

1) По инициативѣ „Русскаго Театральнаго Общества“.

тельныхъ кассъ, гарантирующихъ покойную жизнь съ наступленіемъ старости, обществъ, на попеченіи которыхъ могли бы оставаться вдовы и сироты, а если они (кассы и общества) есть, то или никому неизвѣстны, или же влачатъ жалкое существованіе. И это въ то время, когда сами мы играемъ безплатно всевозможные концерты и благодѣтельствуемъ тѣмъ семьи, пріюты, столовыя другихъ классовъ общества.... Ни здраваго смысла, ни логики!

Затѣмъ у насъ не имѣется объединяющаго печатнаго органа, клубовъ, гдѣ участники могли бы проводить время послѣ утомительнаго бѣганія по урокамъ, отсутствуютъ конторы по пріисканію труда. Наконецъ, можетъ быть, каждый изъ насъ занимается изслѣдованіемъ прошлаго свѣтской и церковной музыки, но не находитъ себѣ достойныхъ слушателей: всѣ они смотрятъ врозь, косятся подозрительно другъ на друга, дѣлятся на партіи, играютъ въ самолюбія, бросая на произволъ судьбы общее дѣло и нанося тѣмъ ущербъ процвѣтанію родного искусства. Боже мой, да у насъ прямо-таки пропасть работы, дружеской, совмѣстной работы „во имя прекраснаго, противъ теченія", какъ сказалъ поэтъ!

А сколько, въ то же время, запросовъ у оркестровыхъ артистовъ, разнаго рода пѣвицъ и пѣвцовъ, хористовъ, учителей фортепіано, пѣнія, настройщиковъ, музыкальныхъ мастеровъ, копіистовъ, издателей, композиторовъ—и не сосчитать! Вспомнимъ, что во всѣхъ слояхъ общества просыпается стремленіе къ кооперативному строю жизни, и только одни музыканты хладнокровно, недовѣрчиво оглядываются по сторонамъ, не знаютъ, куда приложить свои силы и безполезно жалуются всѣмъ и каждому, денно и нощно, на свои боли.

Не наступило ли время музыкальнымъ дѣятелямъ подумать, наконецъ, о собственномъ съѣздѣ?—У насъ масса любопытныхъ и неотложныхъ дѣлъ. Съѣздъ былъ бы первымъ шагомъ и причиной ко всеобщему единенію, показалъ бы, на что мы способны, обнаружилъ бы пониманіе правъ, предъявляемыхъ къ намъ государствомъ, и наоборотъ. Полагаю, періодическіе закрытые съѣзды директоровъ отдѣленій (императорскаго русскаго) музыкальнаго общества, время отъ времени назначаемые въ Петербургѣ, могутъ даже служить зерномъ всеобщихъ съѣздовъ. Стоитъ этому зерну разбухнуть, расшириться — и первый желанный съѣздъ музыкальныхъ дѣятелей уже готовъ. Но его мѣсто—Москва, какъ центральный пунктъ.

Попробуемъ же хоть разъ сойтись другъ съ другомъ и потолковать о своихъ радостяхъ и печаляхъ такъ, какъ это давно дѣлаютъ другіе. Знаю, въ нашей средѣ не мало и пессимистовъ, но безъ нихъ, вѣдь, нигдѣ шагу ступить нельзя. Лучше будемъ вѣрить, что и мы на что-нибудь способны и призваны. Публичная исповѣдь тѣмъ и хороша, что послѣ

нея и дышется, и живется легче. Въ единеніи — сила. Намъ необходимъ съѣздъ, господа! Пора!"

По моему, спеціальный съѣздъ музыкально-оперныхъ дѣятелей не столь желателенъ, какъ съѣздъ музыкальныхъ дѣятелей вообще; заранѣе, однако, можно предвидѣть, что на этомъ послѣднемъ съѣздѣ музыкально-оперные дѣятели сами собою сгруппируются въ главную секцію съѣзда.

Важнѣйшіе оперные дѣятели, объ интересахъ которыхъ должно позаботиться музыкально-оперное законодательство — это, конечно, композиторы и либреттисты. Но поддержаніе этихъ интересовъ со стороны одного законодательства недостаточно для развитія и процвѣтанія на Руси опернаго творчества; о композиторахъ и либреттистахъ должны позаботиться и существующія главнѣйшія русскія музыкальныя организаціи: Императорское Русское Музыкальное Общество и Главная дирекція императорскихъ театровъ,—а именно, путемъ устройства публичныхъ конкурсовъ на сочиненіе оперъ,—средствомъ, испытаннымъ, какъ на Западѣ, такъ и у насъ (вспомнимъ Масканьи съ оперою „Cavalleria rusticana", написанною на конкурсъ Сонцоньо 1891 г. и Чайковскаго съ „Кузнецомъ Вакулою" или „Черевичками", — оперою, написанною на конкурсъ имени великой княгини Елены Павловны и устроенный въ 1874 г. „императорскимъ русскимъ музыкальнымъ обществомъ"). При этомъ особенныя надежды слѣдовало бы возлагать именно на главную дирекцію императорскихъ театровъ, такъ какъ главная приманка конкурсной преміи — не денежная ея цѣнность, а связанная съ преміею перспектива 1) постановки увѣнчанной оперы на императорской оперной сценѣ и 2) „поспектакльныхъ" денегъ (не говоря уже о славѣ).... Конечно, чѣмъ больше оперныхъ конкурсовъ, тѣмъ лучше, и желательно устройство ихъ также и со стороны частныхъ лицъ; напримѣръ, почему бы не появиться на Руси новому Сонцоньо — какому-либо музыкальному издателю? — завѣщалъ же почтенный М. П. Бѣляевъ кругленькую сумму на устройство публичныхъ конкурсовъ на камерную и симфоническую музыку!... Во всякомъ случаѣ, правильная организація всякаго опернаго конкурса предполагаетъ раздѣленіе его на двѣ части: 1) конкурсъ на либретто, и 2) конкурсъ композиторовъ на одно опредѣленное, премированное либретто. Предварительный конкурсъ на либретто необходимъ по слѣдующимъ соображеніямъ: требованія публики къ оперному тексту въ 20-мъ вѣкѣ сильно повысились и сплошь и рядомъ оперы съ прекрасною музыкою проваливаются изъ-за дурныхъ либретто; для конкурснаго жюри, къ тому же, легче сравнивать величины соизмѣримыя - музыку на одинъ и тотъ же текстъ—чѣмъ величины несоизмѣримыя,—музыку на разные тексты. Конечно, можно заказать конкурсное либретто и какому-нибудь талантливому

поэту (какъ сдѣлала великая княгиня Елена Павловна, заказавшая „Кузнеца Вакулу“ Я. Полонскому), но, во всякомъ случаѣ, правильная организація опернаго конкурса предполагаетъ единство либретто.

Отъ реорганизаціи отношеній въ области музыкальнаго творчества я перейду къ реорганизаціи существующихъ оперныхъ учрежденій, во главѣ которыхъ стоятъ императорскія оперы.

Прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что этихъ театровъ слишкомъ мало: въ С.-Петербургѣ — 1 (маріинскій), а въ Москвѣ – 1½ (Большой и Новый, отчасти посвященный оперѣ, отчасти – драмѣ и комедіи). Между тѣмъ, опытъ выяснилъ, что въ столицахъ должны существовать, по меньшей мѣрѣ, по двѣ императорскихъ сцены, спеціально посвященныхъ оперному искусству,—безъ чего наши отечественные композиторы всегда будутъ въ загонѣ, въ виду нашего театральнаго „чужебѣсія“. Справедливо замѣтилъ по этому поводу въ 1900 г. Ц. Кюи (въ неоднократно уже упоминавшейся статьѣ: „Изъ моихъ оперныхъ воспоминаній“): „Въ Маріинскомъ (с.-петербургскомъ) театрѣ иностранцы тѣснятъ русскихъ композиторовъ, а наши композиторы—иностранцевъ. (До послѣдняго времени они насъ значительно больше тѣснили, чѣмъ мы ихъ – особенно Вагнеръ, съ его пятью операми, не даетъ возможности свободно вздохнуть русскимъ композиторамъ). Отсюда нѣкоторыя затрудненія въ постановкѣ новыхъ оперъ („Наль и Дамаянти“ Аренскаго [1]) и большія затрудненія въ возобновленіи старыхъ („Опричникъ“ Чайковскаго ждалъ своего возобновленія около 25 лѣтъ).... Чтобы выйти изъ этого тяжелаго положенія, имѣется одно радикальное рѣшеніе вопроса, одинъ исходъ. Необходимы двѣ оперныя сцены. Одна, съ лучшими иностранными исполнителями, для лучшаго иностраннаго репертуара; другая—русская для русскихъ. Наши художники имѣютъ уже „русскій музей“ (Императора Александра III), спеціально предназначенный для ихъ произведеній; весьма было бы желательно, чтобы и русскіе композиторы имѣли свою спеціальную оперную сцену, исключительно для нихъ предназначенную.“ На этой исключительности слѣдуетъ настаивать; въ столицахъ необходимо учредить по одному императорскому театру съ уставомъ, положительно воспрещающимъ ставить на этомъ театрѣ оперы не русскихъ (въ смыслѣ подданства) композиторовъ и на какомъ-либо другомъ, кромѣ русскаго, языкѣ.

„Русская музыкальная газета“ въ декабрѣ 1898 г. повѣтствовала слухъ (оказавшійся, впрочемъ, вздорнымъ) объ учрежденіи новаго императорскаго театра въ с.-петербург-

1) Попала на императорскую сцену лишь 9 января 1904 г. (въ Москвѣ).

скомъ Таврическомъ дворцѣ (послѣ соотвѣтственной перестройки послѣдняго) — причемъ я, со своей стороны, оставляю открытымъ вопросъ о томъ, какой изъ двухъ театровъ подлежитъ „обрусѣнію", маріинскій или грядущій новый?— Вотъ что значится въ названномъ журналѣ (стр. 1019) о мѣстоположеніи проектируемой оперной сцены: „Не слѣдуетъ пугаться, что Таврическій дворецъ расположенъ далеко отъ центра города (онъ выходитъ на Потемкинскую и Шпалерную улицу). Въ центрѣ столицы и безъ того собрано немало учрежденій: Александринскій, Михайловскій и Малый театры, залы Городского Кредитнаго Общества и Дворянскаго собранія и циркъ). Недалеко отъ центра: Маріинскій театръ и залы Консерваторіи, а также Панаевскій театръ. Слѣдовательно, центральная часть населенія Петербурга театральными удовольствіями обезпечена вполнѣ. До нѣкоторой степени обезпечена и та часть столицы, которая лежитъ за только что перечисленными театрами и залами. Но этого совершенно нельзя сказать о громадной полосѣ, которая лежитъ за Невой (начиная отъ Троицкаго моста къ Литейному) и направо за Литейной, т. е. составляетъ части: Петербургскую, Выборгскую, Рождественскую и болѣе далекія предмѣстья столицы. Тамъ живетъ такая же публика, хотя и бѣднѣе центральной, которая жаждетъ театральныхъ зрѣлищъ, способныхъ принести ей пользу. Не забудемъ также, что на Выборгской сторонѣ и въ прилежащемъ къ нему Лѣсномъ пригородѣ находятся многолюдныя высшія и среднія учебныя заведенія (Военно-медицинская академія, Лѣсной институтъ, Политехническая школа, Михайловская артиллерійская академія и т. д.),—все это молодежь, которая рвется къ театру и музыкѣ и которая, среди оперной публики, представляетъ самый вѣрный и постоянный элементъ. Слѣдовательно, учрежденіе новаго постояннаго театра именно въ этой мѣстности болѣе чѣмъ желательно, ибо неудобство сообщеній будетъ устранено, если явится потребность: вѣдь публика наполняла зимой театръ „Акваріумъ", лежащій даже по ту сторону Невы!

Въ связи съ контингентомъ публики новаго театра, необходимо желать, чтобы таковой былъ бы въ возможной степени общедоступенъ — по крайней мѣрѣ, въ такой же степени, въ какой для Москвы былъ учрежденъ Новый театръ (возникшій изъ прежняго Шелапутинскаго). Но, конечно, это будетъ зависѣть отъ того, сколько будетъ тратиться на постановку и обстановку пьесъ этого театра. И этотъ вопросъ, въ сущности, не можетъ слишкомъ озабочивать кого бы то ни было. Дирекція обладаетъ громадными труппами и богатѣйшей коллекціей обстановочнаго (монтировочнаго) матеріала. Если она находила раньше возможность раздваивать оперную труппу (давали оперные спектакли въ Маріинскомъ

и Михайловскомъ театрахъ), если она и теперь (1898 г.) раздваиваетъ русскую драматическую [1]), то, безъ сомнѣнія, ей не представитъ особеннаго труда доставлять необходимый артистическій матеріалъ и въ новый театръ."

Впрочемъ, зачѣмъ строить новый театръ, если можно преобразовать казенный французскій Михайловскій, повидимому, столь же нужный С.-Петербургу, какъ нѣкогда — казенная итальянская опера, а, въ сущности, столь же ненужный?—Что касается Москвы, то Новый театръ всего скорѣе могъ бы стать русскимъ опернымъ, по удаленіи изъ него драматической труппы.

Мало императорскихъ оперныхъ театровъ и въ провинціи: всего лишь два (въ Тифлисѣ и Варшавѣ). Конечно, прежде всего слѣдуетъ открывать императорскіе оперные театры на окраинахъ, прибалтійской и финляндской (въ Ригѣ [2]) и Гельзингфорсѣ).

Наряду съ заботами объ усиленіи количества императорскихъ театровъ, должны бы имѣть мѣсто и заботы объ усиленіи качества существующихъ театровъ. Вопросъ этого качества есть наполовину—вопросъ о репертуарѣ.

Репертуаръ современной русской „образцовой" сцены—маріинской въ С.-Петербургѣ — удручающе-однообразенъ и антинаціоналенъ. Нѣкто С. С. взялъ на себя трудъ подвести слѣдующую любопытную репертуарную статистику для опернаго сезона 1896—97 г. въ С.-Петербургѣ (съ 1 сентября по 23 февраля). Вотъ любопытные итоги этой статистики (см. „Русскую музыкальную газету" 1897 г., стр. 631: „Оперный сезонъ въ С.-Петербургѣ въ 1896—97 г."): Число оперныхъ спектаклей, въ обоихъ театрахъ, Маріинскомъ и Михайловскомъ [3])—130 (116 въ Маріинскомъ и 14 въ Михайловскомъ). На долю русскихъ композиторовъ пришлось $11\frac{1}{5}$ оперъ ($\frac{1}{5}$ — 1 актъ изъ „Орлеанской дѣвы"), при 61 спектаклѣ. Счастливые иностранцы, при 16 операхъ, имѣли 79 спектаклей (изъ нихъ французы—40 спектаклей, итальянцы—30 и нѣмцы 9). И какой малый выборъ русскихъ оперъ, все безъ конца повторяемыхъ! Эти $11\frac{1}{5}$ оперы суть: „Евгеній Онѣгинъ" и „Орлеанская дѣва" Чайковскаго, „Демонъ" Рубинштейна, „Жизнь за царя" и „Русланъ" Глинки, „Рафаэль" Аренскаго, „Русалка" Даргомыжскаго, „Рогнѣда" Сѣрова, „Дубровскій" Направника, „Князь Игорь" Бородина, „Орестейя" Танѣева и „Ночь передъ Рождествомъ" Римскаго-Корсакова.... Новинка упомянутаго сезона: „Самсонъ и Далила" Сенъ-Санса, и ни одной русской оперы...." Чуть ли не хуже обстоитъ дѣло въ

1) На Александринскій и Михайловскій театры.

2) Въ 1903—1904 г. не имѣвшей русскихъ оперныхъ представленій, несмотря на наличность „русскаго городского" театра.

3) Въ то время французскіе спектакли изрѣдка чередовались въ Михайловскомъ театрѣ съ оперными.

московскомъ Большомъ театрѣ: если въ петербургскомъ оперномъ репертуарѣ русскіе композиторы удовлетворены вообще почти 50%, то, по подсчету нѣкоторыхъ газетъ (см. „Русскую музыкальную газету“ 1902 г., стр. 306) въ императорскомъ московскомъ Большомъ театрѣ на долю отечественной музыки приходится зачастую въ сезонъ не болѣе 25% всего репертуара!

Итакъ, pium desiderium для репертуара императорскихъ оперныхъ сценъ есть—его національизація.

Этотъ мало-національный репертуаръ въ сильной мѣрѣ зависитъ отъ мало-національнаго состава артистовъ императорскихъ театровъ. Вотъ что докладывалъ по этому поводу П. А. Щуровскій московскому 1-му Всероссійскому съѣзду сценическихъ дѣятелей, въ 1897 г. (см. „Русскую музыкальную газету“ 1897 г., стр. 975, статью Ив. Липаева: „Музыкальное дѣло на 1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“):

„Гдѣ на Западѣ возможны такіе примѣры: на одной изъ образцовыхъ русскихъ оперныхъ сценъ идетъ оперный спектакль въ такомъ анекдотическомъ составѣ: три четверти оркестра — чехи и нѣмцы; капельмейстеръ — иностранецъ; его помощникъ, режиссеръ, хормейстеръ и помощникъ послѣдняго—чехи; хоръ только на половину состоитъ изъ русскихъ; солисты: теноръ поетъ по французски, примадонна - по итальянски; остальные, правда, поютъ по русски, но съ весьма страннымъ акцентомъ.

Другой примѣръ. Мнѣ приходилось много дирижировать за границей. Во Франціи, входя въ оркестръ, и желая, чтобы меня музыканты понимали, я не могъ иначе къ нимъ обращаться, какъ по французски; въ Германіи—по нѣмецки; въ Россіи же, входя въ любой оркестръ, я, русскій капельмейстеръ, дабы быть понятымъ, долженъ обращаться къ музыкантамъ на какомъ хотите языкѣ, но только не на русскомъ.... Какая горькая иронія!“

Затѣмъ П. А. Щуровскій обратился къ Съѣзду съ слѣдующею обличительною, но, къ несчастію, довольно справедливою, тирадою:

„Пора намъ, русскіе мои товарищи, дружнымъ усиліемъ стряхнуть съ своихъ плечъ весь этотъ иностранный элементъ. Это должно быть нашимъ первымъ шагомъ, не сдѣлавъ котораго, намъ нечего и думать о развитіи родного искусства и о самоусовершенствованіи!

И въ самомъ дѣлѣ: не ясно ли, какъ день, что иностранцы, заполонившіе наше родное искусство и вытѣснившіе насъ изъ нашего родного гнѣзда, ничего общаго съ нашимъ національнымъ дѣломъ не имѣютъ? Откуда и зачѣмъ появилось бы у нихъ стремленіе содѣйствовать чуждому имъ дѣлу?— Ихъ прямой расчетъ—тормазить всѣми, зависящими отъ нихъ,

средствами, пробужденіе нашего сознанія о необходимости защитить свое дѣло и поставить на правильный и успѣшный путь его развитія.

Они бросили свое отечество, бросили свое родное искусство ради большей наживы на чужбинѣ!... Они съ настойчивостью, достойной лучшаго примѣненія, вытягиваютъ изъ насъ соки, необходимые для нашего существованія и, откормившись на нашъ счетъ, задержавъ ростъ и развитіе нашего родного музыкальнаго организма, самодовольные и саркастически улыбающіеся на нашу „россійскую простоту", отбываютъ въ свой фатерландъ и за наши кровныя денежки открываютъ разныя табачныя или колбасныя лавочки!...

Мнѣ, можетъ быть, скажутъ, что и наши пѣвцы пристраиваются на иностранныхъ сценахъ. Это фактъ неоспоримый. Но дѣло въ томъ, что на оперныхъ сценахъ Запада иностранный элементъ допускается — но въ какихъ размѣрахъ и при какихъ обстоятельствахъ?—Ни на одной западной оперной сценѣ вы никогда не найдете болѣе двухъ иностранцевъ, и тѣ обязательно должны хорошо пѣть на языкѣ данной страны, такъ какъ ни при какихъ обстоятельствахъ „вавилонскаго столпотворенія" тамъ не допускается. Кромѣ этого условія sine qua non, иностранный пѣвецъ допускается или тогда, когда не находятъ своего національнаго, или если этотъ иностранный пѣвецъ представляетъ изъ себя что-либо выдающееся. Правительства, щедро субсидируя оперныя сцены, не желаютъ, чтобы затрачиваемые ими капиталы уходили непроизводительно изъ страны, или служили бы средствомъ къ развитію талантовъ чужеземцевъ за счетъ своихъ гражданъ. Вотъ принципъ, на которомъ только и мыслимо развитіе національнаго искусства!"

Итакъ, pium desiderium для состава императорскихъ оперъ есть—національзація его.

Понятно, что пестрота чужеземнаго состава сплошь и рядомъ приводитъ къ сценическому разноязычію или упомянутому „столпотворенію вавилонскому". Вотъ что постановилъ по этому поводу „1-й всероссійскій съѣздъ сценическихъ дѣятелей" (въ одной изъ резолюцій опернаго „подъотдѣла"): „Безусловно необходимо, чтобы оперы исполнялись на чистомъ, грамотномъ, литературномъ русскомъ языкѣ, безъ примѣси нарѣчій и акцента; исполненіе оперъ одновременно одними солистами на русскомъ, и другими на какомъ-нибудь изъ иностранныхъ языковъ, рѣшительно вредитъ художественности впечатлѣнія."

Итакъ, pium desiderium для языка оперныхъ представленій на императорскихъ сценахъ есть—его національзація.

Національзація репертуара, состава и языка — вотъ главная внутренняя реформа, предстоящая нашимъ императорскимъ театрамъ. Но есть еще и другія, не менѣе важныя и

столь же назрѣвшія, реформы, — напримѣръ, стоящая въ связи съ національзаціею репертуара, реформа порядка пріема русскихъ оперъ къ представленію.

Безобразные порядки вознагражденія композиторовъ на императорскихъ сценахъ, заведенные врагомъ Глинки, Гедеоновымъ, упразднены и реформированы И. А. Всеволожскимъ; императорскіе театры русскихъ композиторовъ болѣе не обсчитываютъ, но всетаки и донынѣ еще замѣчается традиціонное неуваженіе къ заслугамъ русскихъ композиторовъ со стороны дирекціи императорскихъ театровъ. Пускай наслѣдники Глинки, Сѣрова и Даргомыжскаго не получаютъ поспектакльнаго вознагражденія, благодаря какимъ-то „гедеоновскимъ" договорамъ, заключеннымъ съ названными композиторами, — со всѣмъ этимъ подъяческимъ крючкотворствомъ и юридическимъ варварствомъ еще можно, скрѣпя сердце, примириться. Но трудно примириться съ фактомъ какой-то демонстративной любезности, расточаемой иногда русскою дирекціею передъ иностранными композиторами, при явно-демонстративной нелюбезности въ отношеніи композиторовъ отечественныхъ.... Я намекаю на слѣдующій фактъ, изложенный Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ въ письмѣ отъ 19 августа 1899 г., напечатанномъ въ „Русской музыкальной газетѣ" (1899 г., стр. 819): „По представленіи мною оперы „Садко" (въ дирекцію), отъ дирекціи императорскихъ театровъ послѣдовалъ отказъ въ ея постановкѣ, послѣ чего я рѣшился не представлять болѣе своихъ новыхъ оперъ дирекціи императорскихъ театровъ. Къ этому меня привело слѣдующее разсужденіе. Иностранные композиторы, оперы которыхъ ставитъ дирекція императорскихъ театровъ, не представляютъ ей своихъ оперъ при прошеніяхъ о постановкѣ; почему же русскіе композиторы, сочиненія которыхъ появляются въ печати, должны непремѣнно представлять свои оперы дирекціи и просить о постановкѣ?..." Я кстати припомню здѣсь добровольныя обязательства относительно вознагражденія иностранныхъ композиторовъ, принимаемыя на себя дирекціями императорскихъ театровъ (тогда какъ, въ виду отсутствія международныхъ литературно-музыкальныхъ конвенцій Россіи съ заграницею, такое вознагражденіе, очевидно, не обязательно для нашихъ дирекцій). Почему эта утонченная, рыцарская вѣжливость практикуется лишь по адресу иностранцевъ, а не относительно хотя бы все тѣхъ же, обездоленныхъ Гедеоновымъ, наслѣдниковъ Глинки, Сѣрова и Даргомыжскаго?... Итакъ, не было бы ли умѣстно рекомендовать дирекціямъ императорскихъ театровъ—національзацію ихъ любезности?

Въ ряду другихъ реформъ, въ видахъ реорганизаціи императорскихъ театровъ, я на первомъ мѣстѣ ставлю реформу періодическаго обмѣна оперными труппами — прежде всего,

между С.-Петербургомъ и Москвою. Московская и с.-петербургская оперныя дирекціи должны разграничить свой репертуаръ такимъ образомъ, что въ Москвѣ разучиваются оперы, не идущія въ Петербургѣ, и наоборотъ; засимъ, въ теченіе полусезона, москвичи слушаютъ одинъ репертуаръ, въ исполненіи московской оперной труппы, а въ теченіе другого полусезона — другой репертуаръ, въ исполненіи с.-петербургской оперной труппы; точно такимъ же образомъ и петербуржцы наслаждаются исполненіемъ двухъ труппъ, своей и московской. Въ результатѣ, каждая изъ столицъ получитъ двойное количество репертуарныхъ оперъ, сравнительно съ тѣмъ количествомъ, какое имѣетъ въ данное время.... Къ этому дѣло уже клонится: въ газетахъ уже появилось извѣстіе, что съ осени 1904 г. Москва и С.-Петербургъ вступятъ въ періодическій обмѣнъ премьерами императорскихъ оперныхъ театровъ; предлагаемая мною мѣра составляетъ лишь дальнѣйшее развитіе этого благого начинанія.... Конечно, возможно и желательно еще дальнѣйшее развитіе той же мысли: разучиваніе отдѣльныхъ репертуаровъ по всѣмъ императорскимъ опернымъ театрамъ (т. е. также и въ Варшавѣ, и въ Тифлисѣ) и періодическій обмѣнъ всѣми оперными труппами по всѣмъ городамъ, гдѣ имѣются императорскіе театры: какъ оживилася бы, вслѣдствіе этого, музыкальная жизнь Варшавы и Тифлиса, и какую важную общественно-культурную, отчасти даже политическую, роль стали бы играть императорскіе театры, въ великомъ дѣлѣ сближенія россійскихъ окраинъ съ центромъ!... Приступить къ осуществленію благого начинанія возможно уже и въ настоящее время: вѣдь оперный репертуаръ на различныхъ императорскихъ театрахъ уже и въ настоящее время не тождественъ; возможенъ, слѣдовательно, подборъ оперъ, идущихъ въ одной столицѣ и не идущихъ — въ другой, и соотвѣтственный обмѣнъ хотя бы нѣсколькими гастролями, но гастролями не отдѣльныхъ солистовъ, а цѣлыхъ оперныхъ труппъ, со всѣми хоровыми и оркестровыми массами, въ видѣ „великаго переселенія народовъ“ по желѣзнымъ дорогамъ [1])!

Кромѣ предложенныхъ реформъ императорскихъ оперныхъ театровъ, можно бы назвать еще рядъ другихъ: упоминавшуюся реформу учрежденія конкурсовъ на оперы при императорскихъ театрахъ (причемъ премированныя оперы ставились бы на императорскихъ сценахъ), реформу „опернаго комитета“,—какого-то загадочнаго и мало-авторитетнаго учрежденія, мимо котораго возможно проводить оперы къ постановкѣ прямо черезъ дирекцію; реформу „пробы голосовъ“ въ направленіи большей гласности и также авторитет-

---

1) Причемъ, разумѣется, вполнѣ осуществимъ льготный тарифъ: „министерство путей сообщенія“, конечно, удовлетворило бы соотвѣтственное ходатайство со стороны „министерства Двора“.

ности; реформу переводныхъ „оперныхъ либретто“ въ смыслѣ ихъ исправленія (для чего г. Тычинскій, на „2-мъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“, въ 1901 г., проектировалъ особую комиссію изъ литераторовъ и пѣвцовъ, при дирекціи императорскихъ теотровъ) и т. д. — но все это уже сравнительныя мелочи, проведеніе которыхъ въ жизнь всецѣло зависитъ отъ удачнаго выбора личнаго состава администраціи императорскихъ театровъ.

Перейду къ частнымъ опернымъ сценамъ.

Эти сцены, вообще, не процвѣтаютъ, главнѣйшія причины чему суть: недостатки репертуара, состава и исполненія, сводящіяся къ одному коренному недостатку—отсутствію правильной организаціи.

Репертуаръ большинства частныхъ оперныхъ сценъ, прежде всего, смѣшанный, оперно-опереточный, строго осужденный резолюціею „1-го всероссійскаго съѣзда сценическихъ дѣятелей“, 1897 г. („Съѣздъ категорически высказывается за то, чтобы опереточныя труппы никогда не брались за исполненіе оперъ“). Относительно царства оперетки въ провинціи К. Э. Веберъ, въ книгѣ „Краткій очеркъ современнаго состоянія музыкальнаго образованія въ Россіи, 1884—1885 г.“ (Москва, 1885, стр. 97), говоритъ слѣдующее: „Уже теперь, (1885 г.) уже около 15 лѣтъ, какъ оперетка совершила свой въѣздъ въ предѣлы Россіи. Въ первое время своего пріѣзда она просуществовала, какъ бы стѣсняясь, рядомъ съ большой оперой, въ особенныхъ частныхъ театрахъ, въ столицахъ, и публика любовалась новоприбывшей привлекательной кокеткою, хотя украдкой, но весьма охотно. Въ столицахъ есть разная публика и поэтому необходимы и разныя мѣста препровожденія времени (т. е. способы „убить время“), которыя тамъ не такъ чувствительно повліяютъ (sic) на публику, относительно общаго уровня образованія, сравнительно съ массой, обитающей въ столицѣ. Но совсѣмъ иное дѣло въ провинціяхъ, гдѣ публика не очень многочисленна, и къ тому же пока еще не очень развита въ музыкальномъ отношеніи, имѣя при этомъ только одинъ театръ. Оперетка, воцарившись въ провинціи рядомъ съ драмой и оперою,—этотъ легкомысленный выродокъ вкуса и здраваго направленія въ драматическомъ и музыкальномъ отношеніяхъ, — стушевала совсѣмъ теперь всѣ серьезныя и благообразныя театральныя представленія, вытѣсняя оперу и драму, и садясь дерзковажно и безцеремонно на ихъ мѣста. Для пѣвцовъ, проходившихъ серьезную школу, этотъ переворотъ публики и вкуса къ худшему направленію, поддерживаемому слабостью дирекцій или комитетовъ и алчностью антрепренеровъ провинціальныхъ театровъ, - настоящая гибель, въ артистическомъ и жизненномъ отношеніяхъ, а для самого искусства,— пагубнѣйшее отклоненіе на многое время впередъ отъ выс-

шихъ цѣлей эстетической образованности и жизни.... Въ статьѣ, появившейся въ „Новомъ Времени“ 1884 г. (№ 2915), мы нашли серьезное обсужденіе этого предмета, какъ относительно положенія пѣвцовъ и пѣвицъ, такъ и относительно вліянія на самое искусство, и приведемъ еще къ этому замѣтку знаменитаго авторитета въ музыкальномъ мірѣ, г-жи Маркези, находящуюся въ „Искусствѣ“ 1883 г. (№ 33, стр. 387). Она говоритъ тамъ слѣдующія, глубоко прочувствованныя, слова: „Артисты, попадающіе въ число исполнителей въ опереткѣ, не должны имѣть ничего общаго съ серьезными лирическими пѣвцами и пѣвицами: это совсѣмъ другой родъ искусства, отличающій ихъ отъ оперныхъ сотоварищей, и по роду пѣнія, и по жанру, требующему безконечной легкости, граціи и игривости (совсѣмъ иного характера)—какъ въ пѣніи, такъ и въ исполненіи сценическомъ. Мало того, слѣдовало бы помнить, что, переходя на это поприще, они (оперные артисты) лишаются всего своего прежняго артистическаго достоинства и того ореола, какимъ они были окружены, будучи на оперной сценѣ....“ При этомъ нельзя не обратить вниманія на тотъ печальный фактъ, что, исполняя оперетку безъ французовъ внѣ Франціи, всегда выходитъ плохое подражаніе, если не сказать каррикатура, сравнительно съ оригиналомъ ея; ибо ни одна нація не въ состояніи достигать (sic!), даже при высшемъ напряженіи всѣхъ силъ, никогда ту врожденную только французамъ, забавную развязность, пикантную элегантность, шикозную небрежность, серьезно-смѣшную комичность, то тонкое понятіе моментально облагораживать нѣкоторымъ приличнымъ образомъ явныя непристойности и, наконецъ, - самое важное еще, - то внутреннее серьезнѣйшее убѣжденіе въ томъ, что удовлетворены всѣ требованія эстетики представляемымъ безалабернымъ опереточнымъ сюжетомъ. Сказанныя качества исполненія именно требуются для мало-мальски „сноснаго“ представленія оперетки — кромѣ, разумѣется, хорошей игры и хорошо исполняющаго свою комическую и фантастическую задачу оркестра. — Слѣдовательно, легко можно вообразить себѣ, что публика въ провинціи, присутствуя на опереточныхъ представленіяхъ, получаетъ не болѣе не менѣе, какъ пошлѣйшее подражаніе пошлаго оригинала — принимая во вниманіе, что причины этому именно: бѣдная обстановка, скудный оркестръ, плохіе пѣвцы и пѣвицы, малоспособные капельмейстеры, отвратительный хоръ и мизерное жалованье пѣвцамъ, пѣвицамъ, оркестру и хору.“

Относительно состава частныхъ оперныхъ сценъ много писать не приходится: исключенія—хорошіе артисты—лишь подтверждаютъ то общее правило, что частная оперная сцена въ русской провинціи, въ концѣ 19-го и началѣ 20-го вѣка — господство посредственностей и бездарностей. Приходится

вздыхать и о націонализаціи состава. Вотъ что, напримѣръ, говоритъ г. Хорхэ въ статьѣ „Причины упадка русской частной оперы въ провинціи" („Русская музыкальная газета" 1897 г., стр. 371): „Еще имѣется одна вѣская причина упадка провинціальныхъ оперныхъ сценъ. Это зло, съ которымъ, дѣйствительно, трудно бороться, но которое далеко не такъ развито, напримѣръ, въ Италіи; это съ каждымъ годомъ усиливающійся еврейскій элементъ въ семьѣ артистовъ. Они положительно заполонили всѣ оперныя сцены въ Россіи. Я ничего не стану говорить про присущую этому племени музыкальность: смѣшно было бы отрицать ее. Но повсюду слышится мнѣніе, что, для русской оперной музыки, не нужно евреевъ. Никто не можетъ сказать, чтобы хотя одинъ изъ артистовъ-евреевъ былъ бы порядочнымъ княземъ въ „Русалкѣ", Мельникомъ, Сусанинымъ, Сабининымъ и т. д. Русскіе типы никогда имъ не удавались (примѣромъ можетъ служить труппа въ новомъ тифлисскомъ театрѣ и торжественно проваленная ею „Жизнь за царя" въ первомъ представленіи). Тѣмъ не менѣе, въ труппѣ, гдѣ имѣются евреи, русскому не пѣть: ему все (?) будетъ испорчено."

Итакъ, прежде всего русскія частныя оперы должны очиститься отъ грѣха оперетки, а затѣмъ приступить къ націонализаціи репертуара и состава, и къ повышенію художественнаго уровня исполненія. Надежду на отдѣльныхъ „гастролеровъ", скрашивающихъ скверный ансамбль, пора бы уже и оставить. Справедливо замѣчаетъ по этому поводу тотъ же г. Хорхэ, въ вышеназванной своей статьѣ (стр. 370): „Иногда, чтобы поднять плохіе сборы, „товарищи", или антрепренеръ приглашаютъ гастролеровъ изъ императорскихъ оперъ или, что всего чаще, изъ-за границы. Послѣдніе годы (до 1897 г.) ихъ перебывала масса въ нашей провинціи, начиная отъ Зембрихъ, Девойода, Борги, Димитреско, Шевалье, Ларицца, и кончая совершенно никому неизвѣстными, раздутыми рекламою, quasi-знаменитостями. Появленіе гастролера, получающаго за свой выходъ чуть ли не полъ-сбора, наполнитъ театръ нѣсколько разъ, но зато, послѣ отъѣзда гастролера, онъ представляетъ пустыню. Провинціальная публика, падкая на новинки, не пойдетъ слушать своего постояннаго пѣвца въ той партіи, въ которой она слушала пріѣзжую знаменитость, и эта система гастролерства, точно форсированная ловля рыбы въ рѣкѣ, служитъ къ окончательному сведенію сборовъ на нуль."

Главнѣйшіе недостатки русскихъ частныхъ оперъ сводятся, какъ я уже упоминалъ, къ основному недостатку ихъ организаціи—къ вопросу о неправильной системѣ антрепризы, которая бываетъ 1) единоличною, 2) „товарищескою" и 3) „городскою" (объ антрепризѣ четвертаго рода, государственной — въ императорскихъ театрахъ — уже говорилось

выше, а ниже будетъ упомянуто еще объ оперныхъ антрепризахъ: 5) частныхъ музыкальныхъ обществъ, 6) земствъ и 7) попечительствъ о народной трезвости).

Наименѣе удовлетворительна, по существу своему, антреприза единоличная, зачастую „кулацкая“—хотя, конечно, достоинства личности иногда могутъ скрасить недостатки учрежденія [1]. Вотъ что пишетъ о русскихъ оперныхъ антрепренерахъ К. Э. Веберъ, въ вышеназванной своей книгѣ (стр. 105): „Нельзя не выразить серьезнаго опасенія, какъ бы, при весьма неблагопріятныхъ условіяхъ состоянія и дѣятельности нашихъ провинціальныхъ (оперныхъ) театровъ, не произошло съ ними, въ недалекомъ будущемъ превращенія, въ фабрики драматическихъ представленій, и обращенія актеровъ вполнѣ въ чернорабочихъ драматическаго искусства, состоящихъ на службѣ у антрепренеровъ и помогающихъ имъ набивать карманы.—Антрепренерство приняло, на самомъ дѣлѣ, мало по малу видъ „поставки“ театральныхъ представленій для провинціальныхъ городовъ. Эта поставка появляется со всѣми тѣми пріемами и тонкостями, которыя практикуются поставщиками разныхъ другихъ предметовъ въ общей торговлѣ. И указываетъ эта торговля (эта биржа для принятія или передачи городовъ, т. е. театровъ изъ однѣхъ рукъ въ другія,—какъ любой огородъ или фруктовый садъ,—безъ непосредственнаго участія думъ или театральныхъ комитетовъ) прямо, безъ комментарій, на имѣющуюся въ виду только одну безцеремонную наживу, не имѣющую, понятно, въ свою очередь, ничего общаго ни съ стремленіемъ къ улучшенію театральныхъ дѣлъ вообще, ни къ (sic!) приблизительному достиженію идеала искусства въ пользу образованія населенія, въ частности!

Нагляднымъ примѣромъ этому можетъ служить слѣдующая „техническая“ и весьма поучительная корреспонденція изъ Москвы:.... „Между тѣмъ антрепренеры мало по малу съѣзжаются. Былъ изъ Оренбурга г. Казанцевъ, набралъ труппу и уѣхалъ. Здѣсь г. Воронковъ изъ Вильны, Степановъ-Ашкинази, довѣренный тифлисскаго антрепренера; здѣсь г. Максимовъ изъ Царицына; здѣсь г-жа Даниловичъ изъ Динабурга, снявшая было на лѣто Уфу, но потомъ передавшая этотъ городъ г. Васильеву-Гладкову. Сюда пріѣхалъ г. Агаповъ, не имѣющій еще города; здѣсь, наконецъ, г. Любимовъ-Деркачъ изъ Ярославля, снявшій на лѣто Архангельскъ и выжидающій актериковъ, которые, поистратившись въ Москвѣ, продешевятся и понизятъ курсъ съ получаемаго ими жалованья.... Эта замашка „выжидать“—есть, впрочемъ, у многихъ антрепренеровъ.... Ждутъ г. Медвѣдева изъ Астра-

1) Г. Хорхэ въ вышеназванной статьѣ съ большою похвалою отзывается о піонерѣ русскаго частнаго опернаго театра въ провинціи—антрепренерѣ Бергерѣ (въ 1860-хъ гг., въ Кіевѣ).

хани и г. Коврова, владѣющихъ нѣсколькими городами. Говорятъ, что Орелъ г. Медвѣдевъ хочетъ передать, а Воронежъ снятъ какимъ-то Китаевымъ, мѣстнымъ богачомъ-помѣщикомъ. Неизвѣстно еще, за кѣмъ на лѣто Тула и Казань. Г. Вехтеръ съ грѣхомъ пополамъ додержалъ Пензу и, хотя все заплатилъ актерамъ, но не прочь передать городъ въ другія руки; что же касается до г. Крамеса, то сей почтенный мужъ, снявшій у г-жи Варламовой Кострому, не только безобразно велъ свои дѣла, но даже не заплатилъ служившимъ у него актерамъ. Какъ милости, выпросили они у него три послѣдніе дня масляницы въ свою пользу, и получили по 10 коп. за рубль. Что же?—Спасибо и за это!"... (см. „Искусство" 1884 г. № 60, стр. 883)."

Какъ все это напоминаетъ пушкинскій стихъ: „не стая вороновъ слеталась".... Впрочемъ, самъ К. Э. Веберъ считаетъ нужнымъ къ сказанному прибавить, что не всѣ антрепренеры поступаютъ, какъ г. Крамесъ: „Въ № 59 „Искусства" за 1884 г., на стр. 760 мы читаемъ изъ Кременчуга, что „тамошній антрепренеръ г. Филипповскій заплатилъ актерамъ все сполна, несмотря на то, что онъ понесъ убытокъ"—значитъ, платилъ свои деньги, что, при настоящемъ взглядѣ антрепренеровъ на антрепризу, случается рѣдко.... Зачастую антрепренеръ пьетъ шампанское на заработанныя актерами деньги, а актеры сидятъ безъ хлѣба; это случается сплошь и рядомъ."

Характерны „контракты", которыми антрепренеры ставятъ въ кабальную зависимость отъ себя артистовъ частной оперы. „Биржевыя вѣдомости" сообщили въ 1902 г. интересный образчикъ подобныхъ кабальныхъ контрактовъ. Привожу выписку (по выдержкѣ „Русской музыкальной газеты" 1902 г., стр. 922):

„§ 5. За неприбытіе къ сроку, подвергаюсь вычету изъ жалованья, въ размѣрѣ двухдневнаго оклада жалованья за каждый день опозданія, причемъ дирекція имѣетъ право, кромѣ вышеозначеннаго вычета, отказать отъ службы, не платя неустойки.

§ 8. Современные костюмы, цвѣты, ленты, чулки, рюши, кружева, шляпы, перчатки и всю обувь, а равно трико цвѣтное и бѣлое и тарлатанъ обязуюсь имѣть свои.... Въ случаѣ непригодности моихъ вещей для сцены, пріобрѣтаются вещи дирекціей за счетъ служащаго и сумма удерживается изъ жалованья.

§ 10. Отъ неявки на спектакли и репетиціи освобождаетъ лишь болѣзнь, своевременно удостовѣренная театральнымъ врачомъ. Если болѣзнь такого свойства, что участію въ спектакляхъ и репетиціяхъ не препятствуетъ, или будетъ обнаружено отсутствіе болѣзни, то съ виновнаго въ неявкѣ взыскивается неустойка или, въ крайнемъ случаѣ, вычетъ изъ

жалованья, по личному усмотрѣнію дирекціи. Увѣдомленія о болѣзни должны быть письменныя и своевременныя; словесныя увѣдомленія не принимаются въ уваженіе. Свидѣтельство доктора о болѣзни должно быть прислано въ театръ не позже двухъ часовъ по полудни.

§ 13. ....Если не явлюсь на спектакль (по уважительной причинѣ) или передъ началомъ его откажусь отъ партіи, то подвергаюсь вычету изъ жалованья въ размѣрѣ полнаго спектакльнаго сбора, и кромѣ того гг. директорамъ представлено право отказать мнѣ отъ службы, не платя никакой неустойки."

„Неужели такъ-таки надо высасывать до послѣдней капли крови?"—спрашиваетъ, по поводу этого контракта, „Русская музыкальная газета"....

Вотъ это наглое кулачество пріемовъ и побуждаетъ считать единоличную антрепризу за худшій видъ театральнаго предпринимательства. Гораздо предпочтительнѣе антреприза коллегіальная, при участіи представителей, непосредственно не заинтересованныхъ въ томъ, чтобы „высасывать артиста до послѣдней капли крови". Эта коллегіальная антреприза чаще всего осуществляется въ видѣ антрепризы „городской" или „товарищеской".

Оперная антреприза городскихъ управленій—обычай, освященный опытомъ не одной россійской жизни. По словамъ г. Хорхэ (въ статьѣ „Причины упадка русской частной оперы въ провинціи", „Русская музыкальная газета" 1898 г., стр. 374), въ Италіи „всѣ сцены, имѣющія dotte (субсидію) отъ муниципалитета, а съ нею (субсидіею) вмѣстѣ и главное наблюденіе за оперою и рѣшительное слово въ выборѣ репертуара и пѣвцовъ—процвѣтаютъ, а не получающія субсидію и независимыя отъ городского управленія—въ лучшемъ еще случаѣ—сводятъ концы съ концами." К. Э. Веберъ, въ неоднократно упоминавшейся его книгѣ (стр. 103), говоритъ по поводу „городскихъ" антрепризъ: „Пора, наконецъ, городамъ, ради возвышенія уровня народнаго образованія, взять театры въ свои руки; прибавимъ къ этому еще то, что, такъ какъ антрепренеры театровъ имѣютъ прибыль отъ своей аренды, то городскія думы, взявши въ свои руки руководство городскими театрами, могли бы эту прибыль употребить на постоянное улучшеніе и содѣйствіе процвѣтанію драматическаго искусства, въ пользу всего населенія города. Частная антреприза—это, въ сущности, наслѣдство стараго, отжившаго свой вѣкъ, партикуляризма; только до поры до времени она была удобна для всѣхъ. Но мы уплатили чрезмѣрно большую и совершенно непроизводительную дань, въ родѣ татарской, за нашу неподвижность—ибо, вмѣсто цѣлесообразнаго управленія театральными дѣлами и долженствовавшаго послѣдовать отсюда подъема общаго уровня обра-

зованія, мы получили только черствый хлѣбъ, да непереваримые камни!.... Въ настоящее время самоуправленіе вызываетъ вездѣ новыя и свѣжія силы къ полезной самодѣятельности, зачѣмъ же интеллигенціи и вообще образованному слою общества отказываться отъ всесторонняго содѣйствія лучшему преуспѣванію такого важнаго, общенароднаго и общеобразовательнаго предмета, какимъ является театральное дѣло?...“

Что, при добромъ желаніи, городская антреприза можетъ создавать хорошіе оперные театры, объ этомъ свидѣтельствуетъ отчетъ о пермскомъ городскомъ театрѣ, доложенный опернымъ режиссеромъ Н. Н. Боголюбовымъ „1-му Всероссійскому съѣзду сценическихъ дѣятелей“, въ 1897 г. Въ 1895 г. въ Перми городское управленіе учредило изъ гласныхъ дирекцію для завѣдыванія театральными дѣлами, въ составѣ: предсѣдатель дирекціи — городской голова, члены: одинъ изъ членовъ городской управы, присяжный повѣренный, предсѣдатель земской управы и еще одинъ изъ мѣстныхъ знатоковъ драматическаго искусства. Начали съ драмы и, какъ водится, съ дефицита (какъ впрочемъ и слѣдовало ожидать, въ виду единовременной затраты суммы въ 10.000 рублей на декораціи, костюмы, библіотеку и т. д.). Но уже на второй сезонъ (1896—97 г.) дѣла поправились: были поставлены русскія оперы Глинки, Чайковскаго, Рубинштейна, Бородина, Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова и др. и оперный сезонъ далъ чистый доходъ (валовый доходъ 47.827 руб. 74 коп., а расходъ—47 653 руб. 1 коп.—см. „Русскую музыкальную газету“ 1897 г., стр. 688: „Пермь“). — Конечно, такой успѣхъ объясняется 1) веденіемъ дѣла „хозяйственнымъ способомъ“, а 2) удачнымъ выборомъ оперной дирекціи: избраны были для нея, дѣйствительно, культурные и порядочные люди.— Этотъ опытъ очень поучителенъ. Отчего бы цѣлому ряду городскихъ управленій на Руси не взяться за дѣло оперной антрепризы? Добрый примѣръ должны показать столичныя городскія управленія, съ ихъ огромными бюджетами: хорошіе городскіе оперные театры въ С.-Петербургѣ и Москвѣ могли бы прекрасно существовать рядомъ съ оперными театрами императорскими — живутъ же нынѣ, помаленьку, въ столицахъ, рядомъ съ императорскими, частныя оперы!... Но, разумѣется, веденіе дѣла должно быть „хозяйственное“, и оперные комитеты (оперныя дирекціи) должны быть подобраны надлежащимъ образомъ. Не то будетъ тоже, что въ г. Ригѣ, гдѣ существуютъ два фиктивныхъ городскихъ театра: антрепризу 1-го, нѣмецкаго, городское управленіе передало Большой гильдіи (учрежденію, ровно ничего общаго съ драматическимъ и опернымъ искусствомъ не имѣющему), а антрепризу 2-го русскаго театра — особому комитету, умывшему руки со спокойствіемъ Пилата и сдавшему

все общее дѣло единоличному антрепренеру (въ результатѣ чего русскіе жители въ сезонѣ 1903—1904 г. вовсе не имѣли русской оперы).

При общей косности россійскихъ городскихъ управленій по части просвѣтительныхъ начинаній, естественно, что на Руси развилась форма антрепризы „товарищеской“ преимущественно передъ антрепризою „городскою“.

Можно спорить о преимуществахъ антрепризы „городской“ передъ „товарищеской“, но не подлежитъ никакому сомнѣнію, что, по существу своему, какъ учрежденіе, „оперное товарищество“ лучше единоличнаго антрепренера. Даже дурно организованное товарищество лучше единоличнаго антрепренера „средней руки“. Вотъ что говорила по этому поводу оперная артистка г-жа Штрейхеръ-Немировская на „1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“ въ Москвѣ, въ 1897 г. (см. „Русскую музыкальную газету“ 1897 г., стр. 988, въ статьѣ Ив. Липаева: „Музыкальное дѣло на 1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“):

„Изъ двухъ приглашеній: въ антрепризу или въ товарищество—наши коллеги предпочитаютъ всегда первое, разсуждая такъ: „въ товариществѣ расплата идетъ по маркамъ [1]), и какой будетъ сезонъ, сколько придется на марку, еще не извѣстно,—а въ антрепризѣ, какъ никакъ, жалованье опредѣленное и вѣрное (рублями)“.... Несчастье всякаго новаго дѣла, нарушающаго рутину, заключается въ томъ, что люди, пристающіе къ нему, точно ему дѣлаютъ этимъ одолженіе, и если оно не сразу исцѣляетъ отъ тѣхъ недостатковъ, которые были при прежнемъ порядкѣ и съ которыми тамъ мирились, то въ немъ эти недостатки подчеркиваются особенно рѣзко и вызываютъ немедленное разочарованіе. Такъ напримѣръ, относительно этой необезпеченности жалованья, справедливость требуетъ признать, что товарищество и антреприза находятся, въ этомъ отношеніи, по большей части, въ равныхъ условіяхъ. Если есть товарищества, гдѣ на марку приходится неполный рубль, то есть и было еще большее число антрепренеровъ, которые въ неудачный сезонъ или расплачивались съ труппою своими векселями, или просто на 2-мъ, 3-мъ мѣсяцѣ сезона убѣгали изъ города, оставивъ дѣло на произволъ судьбы, а всю труппу—въ бѣдственномъ положеніи, да еще съ обязанностью помогать хору и оркестру. Общее правило: антрепренеръ платитъ тѣмъ исправнѣе, чѣмъ дѣла въ театрѣ идутъ лучше, чѣмъ спектакли даютъ бо́льшіе сборы,—но, при такихъ условіяхъ, и товарищество платитъ полнымъ рублемъ, а иногда еще и больше.

---

1) Марка—условная единица вознагражденья, причитающагося артисту товарищества. Число марокъ въ точности опредѣляется при заключеніи договоровъ, а стоимость марки зависитъ отъ доходности предпріятія. Итакъ, соглашаясь на службу въ товариществѣ, напримѣръ, за 100 марокъ въ мѣсяцъ, артистъ, при успѣхѣ предпріятія, можетъ получить болѣе 100 рублей въ мѣсяцъ, а при неуспѣхѣ—менѣе этой суммы. (В. Ч.).

ибо вся прибыль отъ дѣла поступаетъ не въ карманъ предпринимателя, а въ пользу самой труппы. Если же сезонъ заканчивается дефицитомъ, то рѣдкій изъ нашихъ антрепренеровъ не стремится такъ или иначе переложить его на труппу и, во всякомъ случаѣ, не дѣлаетъ этого только въ 1-й или 2-й годъ своихъ убытковъ, а затѣмъ идетъ по стопамъ менѣе добросовѣстныхъ своихъ товарищей, или бросаетъ совсѣмъ безвыгодное для него дѣло.“

Преимущество даже дурного товарищества передъ среднею антрепризою коренится въ фактѣ преимущества артельнаго начала передъ единоличнымъ, въ области театральной антрепризы; г-жа Штрейхеръ Немировская справедливо замѣчаетъ по этому поводу (тамъ же, стр. 1105): „Артельное начало, привившееся не только въ другихъ интеллигентныхъ профессіяхъ, но даже у столяровъ, портныхъ, сыроваровъ, посыльныхъ въ большихъ городахъ, не можетъ оказаться слишкомъ недоступнымъ для оперныхъ артистовъ, а нужно придумать только мѣры для болѣе правильнаго примѣненія этого начала къ оперной сценѣ, чтобы и здѣсь оно завоевало себѣ прочный и постоянный успѣхъ.“

Для полнаго торжества этого начала, необходимы надлежащіе: уставъ и составъ правленія опернаго товарищества.

„Уставъ“ товариществъ зачастую или очень плохъ, или вовсе отсутствуетъ. Г-жа Штрейхеръ Немировская справедливо замѣчаетъ по этому поводу (тамъ же, стр. 1104): „Положенію товариществъ много вредитъ то, что они не имѣютъ никакой, такъ сказать, юридической физіономіи. Юристъ, вѣроятно, даже и не опредѣлитъ, что это за учрежденіе такое: „товарищество оперныхъ артистовъ, подъ управленіемъ такого-то“, ибо ни устава какого-либо у подобной компаніи артистовъ не существуетъ, ни договоръ ихъ между собою нигдѣ не оглашается и не превращаетъ труппы артистовъ въ опредѣленное юридическое лицо. Къ подобному товариществу нельзя предъявить никакого иска, и само оно не можетъ по суду защищать своихъ правъ. Скажутъ: и не надо этого; чѣмъ дальше будутъ артисты, эти жрецы искусства, отъ судовъ, тѣмъ лучше. Это вѣрно; но пусть тѣ, кто такъ разсуждаютъ, возьмутъ на себя всѣ земныя заботы объ артистахъ, оставивъ для нихъ возможность не думать о своемъ „хлѣбѣ насущномъ“, а быть только „жрецами искусства“!“—Вотъ почему съ особеннымъ вниманіемъ и уваженіемъ слѣдуетъ относиться ко всякому оперному товариществу, дѣйствующему на основаніи яснаго и точнаго, и притомъ оффиціально утвержденнаго, устава. Съ этой точки зрѣнія, весьма интересно существованіе „Перваго нормальнаго опернаго товарищества“, учрежденнаго въ 1897 г. бывшимъ главнымъ режиссеромъ итальянской оперы г. Бернарда, М. Г. Вронскимъ, читавшимъ на „1-мъ всероссій-

скомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей" докладъ о причинахъ упадка опернаго дѣла и о „нормальномъ" товариществѣ. Со словъ одесской газеты „Театръ" (№ 226, 1897 г.), „Русская музыкальная газета" (1897 г., стр. 1393, въ статьѣ „Первое нормальное оперное товарищество") сообщаетъ слѣдующія нѣкоторыя обязательства изъ устава товарищества, подписаннаго участниками товарищества:

„1) Представитель товарищества и главный режиссеръ выбираются единогласно всѣми товарищами и утверждаются первымъ общимъ собраніемъ. 2) Признавъ необходимымъ образовать неприкосновенный капиталъ, въ видѣ основного фонда, мы сочли нужнымъ установить взносы: для получающихъ первыя марки — 250 рублей, вторыя марки—200 рублей и третьи марки—150 рублей. Отъ немогущихъ внести пая отчисляются 25% съ ихъ вырабатываемыхъ марокъ въ тотъ же основный фондъ. 3) Безъ утвержденія общаго собранія представитель товарищества не имѣетъ права производить тратъ изъ суммъ товарищества. 4) Вся хозяйственная часть находится въ вѣдѣніи представителя товарищества, трудъ котораго, по мѣрѣ возможности, раздѣляется и между остальными членами товарищества, по соглашенію. 5) Казначей товарищества выбирается въ общемъ собраніи большинствомъ голосовъ. На казначеѣ лежитъ обязанность получать и хранить суммы товарищества, которыя онъ получаетъ изъ кассы отъ дежурнаго контролера-товарища. 6) Артистической частью завѣдуетъ исключительно главный режиссеръ. 7) Репертуаръ утверждается комитетомъ, въ которомъ участвуютъ: представитель товарищества, главный режиссеръ, дирижеръ оркестра, хормейстеръ и два члена товарищества, по ихъ выбору. Предсѣдательствуетъ въ репертуарномъ комитетѣ главный режиссеръ. Въ случаѣ раздѣленія голосовъ, голосъ предсѣдателя имѣетъ рѣшающее значеніе. 8) Общія собранія происходятъ подъ предсѣдательствомъ представителя товарищества, которыя назначаются имъ же, но каждый членъ товарищества имѣетъ право, въ экстренныхъ случаяхъ, сдѣлать заявленіе о назначеніи общаго собранія. Всѣ вопросы рѣшаются большинствомъ голосовъ. Голосъ предсѣдателя имѣетъ рѣшающее значеніе, когда голоса раздѣляются. 9) Всѣ дѣйствія представителя, утвержденныя общимъ собраніемъ, члены считаютъ для себя безусловно обязательными и отвѣчаютъ за оныя какъ въ матеріальномъ, такъ равно и въ нравственномъ отношеніяхъ."—Этотъ уставъ, въ сущности, есть лишь эскизъ надлежащаго, детальнаго основного закона для товариществъ, и приводится здѣсь лишь въ виду того, что это чуть ли не unicum: до того слабо въ русской оперно-артистической средѣ правосознаніе!

А при этомъ слабомъ правосознаніи и при отсутствіи „уставовъ", неудивительно, что составъ правленій оперныхъ

товариществъ сплошь и рядомъ никуда не годится: въ излюбленные люди и руководители товариществъ попадаютъ „волки въ овечьей шкурѣ“ — единоличные кулаки-антрепренеры, называющіе себя „представителями товарищества“. Вотъ что говорилъ по этому поводу М. М. Рѣзуновъ на „1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“ (см. „Русскую музыкальную газету“ 1897 г., стр. 735): „Главный недостатокъ современныхъ оперныхъ товариществъ состоитъ въ томъ, что пользованіе театральнымъ имуществомъ стоитъ очень дорого.... Въ идеальномъ товариществѣ всѣ члены его должны быть не на гарантированномъ жалованьи, а на маркахъ. Тогда только можно заставить всѣхъ одинаково серьезно относиться къ своимъ обязанностямъ, когда всѣ одинаково будутъ заинтересованы въ матерьяльной сторонѣ дѣла. Какъ можетъ относиться серьезно къ своимъ обязанностямъ „представитель товарищества“, когда онъ, [1]) въ большинствѣ случаевъ, получаетъ за прокатъ истрепанныхъ костюмовъ и декорацій 1.000 рублей въ мѣсяцъ, за представительство 200 рублей и за режиссерство 200 рублей— итого 1.400 рублей гарантированнаго жалованья въ мѣсяцъ! А если онъ при этомъ еще пѣвецъ, то, кромѣ гарантированнаго, получаетъ еще высшія марки въ товариществѣ!... Эти печальные факты всѣмъ очень хорошо извѣстны. Если три четверти мѣсячнаго бюджета обезпечено жалованьемъ, а остающаяся четверть, на оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ, будетъ состоять изъ марокъ, то совершенно ясно, что равновѣсіе дѣла нарушается....“

А г. Хорхэ, въ неоднократно уже цитированной своей статьѣ („Русская музыкальная газета“ 1897 г., стр. 369) говоритъ о единоличной антрепризѣ, замаскированной товариществомъ, слѣдующее: „Такого новаго типа товарищества обратились въ учрежденія, худшія, чѣмъ антреприза. У антрепренера всетаки каждый имѣетъ право спросить жалованье, жаловаться на него, а въ крайнемъ случаѣ — отказаться пѣть; при антрепризѣ всегда была надежда на залогъ, внесенный ею въ казенное учрежденіе. А тутъ? — что возможно требовать, разъ сами артисты предварительно выдали расписку, что никакихъ претензій, въ случаѣ краха, ни къ кому имѣть не будутъ? А отказаться отъ продолженія—это значитъ нажить себѣ на голову долгъ, такъ какъ, при образованіи товарищества, каждый изъ участниковъ выдаетъ ловкому „представителю“ (товарищества) на себя вексель, въ большей или меньшей суммѣ. И тянетъ, такимъ образомъ, пѣвецъ лямку весь сезонъ, получая, вмѣсто обѣщанныхъ, крупныхъ марокъ, гроши, и находясь постоянно подъ Дамокловымъ мечомъ, въ видѣ обязательства, имъ подпи-

1) Очевидно, бывъ до того единоличнымъ антрепренеромъ и режиссеромъ оперной труппы.

саннаго.... А заправитель, въ большинствѣ случаевъ, еврей (?), подсмѣивается себѣ преспокойно, да красными цыфрами расходы выводитъ. У него супруга, поющая въ труппѣ, а иногда братецъ и сестрица получаютъ регулярно слѣдуемые имъ крупные оклады, а остальные пѣвцы только облизываются: имъ онъ говоритъ, что сборы плохи, расходы велики и т. п., и выдаются гроши.“

Г. Хорхэ преувеличиваетъ, говоря, что товарищество можетъ быть хуже антрепризы: хуже единоличной антрепризы, въ сферѣ театральнаго предпринимательства, быть ничего не можетъ. Но не подлежитъ никакому сомнѣнію, что товарищества безъ устава обыкновенно имѣютъ отвратительный составъ правленія—изъ „міроѣдовъ“ и паразитовъ общественнаго организма. Товарищество же съ надлежащимъ уставомъ и составомъ правленія сумѣетъ поднять свое оперное дѣло на надлежащую художественную высоту и выдержитъ борьбу за существованіе—въ этомъ сомнѣнія быть не можетъ. Мало того: уже въ настояшее время можно предсказать интересную эволюцію оперныхъ товариществъ въ направленіи ихъ сліянія и объединенія, а слѣдовательно—и усиленія. М. М. Рѣзуновъ на „1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“ (см. „Русскую музыкальную газету“ 1897 г., стр. 734) предлагалъ плодотворную мѣру союза отдѣльныхъ оперныхъ товариществъ, въ видахъ развитія опернаго дѣла въ провинціи: „Удачно подобранная къ данному репертуару оперная труппа тщательно срепетовываетъ отъ 10 до 15 оперъ и съ этимъ репертуаромъ можетъ вполнѣ свободно играть въ одномъ городѣ цѣлый мѣсяцъ.“ Другая труппа рузучиваетъ 10—15 оперъ совершенно другого репертуара и, сыгравъ въ своемъ городѣ эти оперы, мѣняется съ первой труппой городами. Разумѣется, количество оперъ и срокъ ихъ исполненія въ каждомъ городѣ можетъ быть увеличенъ или уменьшенъ, смотря по обстоятельствамъ. Для того же, чтобы переѣзды не ложились тяжелымъ бременемъ на бюджетъ труппы, ходатайствовать передъ правительствомъ о возможно льготномъ проѣздѣ и перевозкѣ багажа по желѣзнымъ дорогамъ, по примѣру заграничныхъ артистовъ, уже пользующихся этой льготой.“ Я со своей стороны прибавлю, что вполнѣ мыслимъ союзъ не только двухъ, но и трехъ и четырехъ и т. д. оперныхъ труппъ съ различнымъ репертуаромъ: провинція любитъ новинки и хорошо оплачиваетъ ихъ! Кстати, напомню еще разъ, что къ подобной же идеѣ пришла и дирекція императорскихъ театровъ, собирающаяся, съ осени 1904 г., установить обмѣнъ своихъ оперныхъ премьеровъ между С.-Петербургомъ и Москвою; но этого, конечно, мало: какъ я уже говорилъ выше, гораздо плодотворнѣе былъ бы періодическій обмѣнъ цѣлыми оперными труппами!

Изъ идеи союза отдѣльныхъ оперныхъ товариществъ развивается идея „Всероссійскаго опернаго товарищества", о которомъ заговорила, на „1-мъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей" въ 1897 г., г-жа Штрейхеръ-Немировская (см. „Русскую музыкальную газету" 1897 г., стр. 1107). Привожу наиболѣе существенную часть замѣчательнаго доклада почтенной артистки ея собственными словами:

„Пока каждое (оперное) товарищество, устроившееся на данный сезонъ, будетъ представлять собою вполнѣ отдѣльную группу, не имѣющую съ остальными товариществами никакой нравственной или экономической связи, до тѣхъ поръ нельзя надѣяться на большое развитіе театральныхъ артелей. Какъ же устроить эту нравственную и экономическую связь между всѣми отдѣльными товариществами? — А вотъ какъ: нужно соединить всѣ ихъ въ одно постоянное учрежденіе, имѣющее свой опредѣленный уставъ, свои постоянные органы управленія дѣлами, свой необходимый денежный капиталъ и извѣстныя правила для его управленія. Такимъ задачамъ должно удовлетворять проектируемое мною „Всероссійское оперное товарищество", которое представляется мнѣ въ слѣдующемъ видѣ:

Въ члены „Всероссійскаго опернаго товарищества", по утвержденіи законнымъ порядкомъ его устава, принимаются по выборамъ всѣ артисты, желающіе служить въ товарищескихъ труппахъ: какъ изъ числа лицъ, уже пѣвшихъ въ оперѣ, такъ и изъ молодыхъ силъ, недавно окончившихъ консерваторію или другую школу пѣнія. Выборы происходятъ на общемъ собраніи членовъ, которое ежегодно собирается въ великій постъ, въ мѣстѣ нахожденія правленія товарищества (таковымъ, по всей вѣроятности, будетъ избрана Москва).... На этомъ же годичномъ общемъ собраніи выбирается и правленіе товарищества, его постоянный представитель, черезъ котораго совершаются всѣ дѣйствія отъ имени товарищества. Правленіе завѣдуетъ всѣмъ театральнымъ имуществомъ товарищества, получаетъ партитуры новыхъ оперъ и даетъ ихъ, если нужно, въ переписку, удовлетворяетъ въ теченіе сезона всевозможные запросы и требованія отдѣльныхъ товариществъ, а само, къ окончанію зимняго сезона, отбираетъ отъ нихъ отчеты (съ провѣркою таковыхъ) о финансовыхъ результатахъ для каждаго изъ нихъ истекшаго сезона, и обо всемъ этомъ представляется подробный докладъ общему собранію. Артисты знакомятся изъ этого доклада со всѣми данными, необходимыми имъ на будущее время: каковы театры въ разныхъ городахъ, насколько сильна въ каждомъ изъ этихъ послѣднихъ любовь къ музыкѣ, каковы вкусы и потребности публики, какія оперы дѣлаютъ наибольшій сборъ, насколько длинный срокъ можетъ выдержать опера въ томъ или другомъ городѣ, какіе

театры и на какихъ условіяхъ свободны на будущій годъ, и т. д. Примѣняясь ко всѣмъ этимъ даннымъ, общее собраніе тутъ же, въ великій постъ, разрѣшаетъ всѣ вопросы, относящіеся къ дѣятельности своихъ членовъ въ будущемъ году, напередъ опредѣляя: въ какихъ городахъ и на сколько времени снять въ аренду театры, какое количество товарищескихъ труппъ, осѣдлыхъ и кочевыхъ, составить, кого изъ артистовъ опредѣлить въ ту или иную труппу и, наконецъ, кому какое количество марокъ назначить.... Постоянный фондъ „Всероссійскаго опернаго товарищества“ составляется изъ годовыхъ членскихъ взносовъ и процента съ валовой выручки отдѣльныхъ товарищескихъ труппъ, въ размѣрѣ, который напередъ будетъ установленъ относительно каждой изъ нихъ, на годовомъ общемъ собраніи членовъ. Кромѣ того, денежнымъ источникомъ общей кассы служитъ прокатная плата, взымаемая съ „отдѣленій товарищества“ (т. е. отдѣльныхъ товарищескихъ труппъ) за отдаваемое имъ на прокатъ имущество и ноты. Главные расходы товарищества: на содержаніе правленія, покупку и храненіе театральнаго имущества. Кромѣ того, товарищество входитъ въ соглашеніе съ нѣсколькими заслуженными, опытными артистами и артистками, состоящими или на сценѣ или оставившими ее, и за извѣстное годовое жалованье приглашаетъ ихъ на службу въ товарищество. Служба состоитъ въ томъ, что къ подобному артисту-учителю, не платя ему ничего отъ себя лично, имѣетъ право обратиться въ мѣсто его жительства, за художественною помощью, каждый изъ членовъ товарищества, и подъ его руководствомъ пройти или отдѣлать (преимущественно лѣтомъ) тѣ или другія партіи изъ своего репертуара.... По составленіи на будущій зимній (а по желанію, и предстоящій лѣтній) сезонъ отдѣльныхъ товарищескихъ труппъ, послѣднія тутъ же, въ Москвѣ, сговариваются на счетъ своего репертуара (что каждому къ зимѣ приготовить?) и избираютъ уполномоченнаго по веденію дѣла, послѣ чего артисты разъѣзжаются, запасшись необходимыми клавирами. Уполномоченный или представитель отдѣленія товарищества приглашаетъ въ свою труппу хоръ и оркестръ, либо поручаетъ сдѣлать это правленію. Каждое „отдѣленіе“ на время сезона представляетъ собою вообще нѣчто вполнѣ самостоятельное, и съ остальными отдѣленіями, а равно и съ общимъ правленіемъ, сносится лишь настолько, насколько это требуется его интересами (кромѣ обязанности представлять правленію свой денежный отчетъ и сообщать всякій разъ о мѣстѣ нахожденія труппы).“

Послѣ этихъ дѣльныхъ и практическихъ указаній относительно организаціи „всероссійскаго опернаго товарищества“, г-жа Штрейхеръ-Немировская перечисляетъ слѣдующія

выгоды этой организаціи, сравнительно съ современнымъ положеніемъ частной оперной антрепризы въ провинціи:

„1). Оперное товарищество, соединившее подъ своимъ именемъ всѣхъ несостоящихъ на казенныхъ сценахъ оперныхъ артистовъ, пріобрѣтетъ въ глазахъ публики такое уваженіе, котораго не достаетъ теперешнимъ разрозненнымъ товариществамъ. Если послѣднія, въ вопросѣ, напримѣръ, объ отдачѣ имъ городскихъ театровъ, терпятъ фіаско въ городскихъ думахъ, которыя считаютъ ихъ менѣе солидными арендаторами, чѣмъ антрепренеровъ, то подобное недовѣріе разсѣется тогда, когда отвѣтственнымъ за дѣло юридическимъ лицомъ будетъ являться не эта, способная вмигъ разлетѣться, труппа артистовъ, а ихъ объединенное на всю Россію товарищество. Стороны помѣняются ролями, и антрепризѣ станетъ настолько же трудно бороться съ товариществами, насколько теперь послѣднимъ трудно бываетъ бороться съ антрепризой. 2) Та неувѣренность за будущій зимній сезонъ, отъ которой теперь такъ страдаютъ душевно многіе весьма достойные артисты, сдѣлается невозможной. Вопросъ о будущемъ сезонѣ разрѣшается немедленно по окончаніи предыдущаго, на первыхъ недѣляхъ великаго поста, разрѣшается безъ всякихъ условныхъ пунктовъ контракта, и артисту не приходится думать о томъ, что если онъ не попадетъ къ антрепренеру, то удастся ли ему устроиться хотя въ хорошо составленномъ товариществѣ? Съ другой стороны, своевременное составленіе труппъ обезпечитъ за ними и болѣе стройный подборъ артистовъ, и большее разнообразіе репертуара (партіи разучиваются на каникулахъ). 3) Всѣ аксессуары опернаго дѣла будутъ и обходиться товариществамъ дешевле, и обставляться лучше. Составленіе хора и оркестра въ размѣрахъ, необходимыхъ для каждой труппы, можетъ быть поручено его (всероссійскаго товарищества) правленію: всѣ декораціи, костюмы и ноты будутъ получаться отъ него же по самой умѣренной цѣнѣ, не имѣющей ничего общаго съ тѣмъ, сколько теперь приходится уплачивать за все это товариществамъ. Правленіе постоянно увеличиваетъ инвентарь товарищества, скупая цѣлыя готовыя обстановки и по частямъ пріобрѣтая новыя. 4) Товарищество помогаетъ артистамъ и внѣ вопроса объ ихъ службѣ: въ трудную минуту каждый изъ нихъ можетъ расчитывать на денежную ссуду изъ общей кассы; если есть у него стремленіе учиться, отдѣлывать партіи,— къ его услугамъ безплатный опытный руководитель."

Я, со своей стороны, указываю еще на слѣдующую положительную сторону „всероссійскаго опернаго товарищества": 5). Только при такой организаціи возможно съ относительною легкостью устраивать періодическій обмѣнъ опер-

ными труппами и новымъ試 оперным репертуаромъ между отдѣльными городами, не исключая и столицъ.

Кстати о частной оперной антрепризѣ: изрѣдка оперными антрепренерами являются и частныя музыкальныя общества. Такъ въ 1886 г. „с.-петербургскій музыкально-драматическій кружокъ“ ставилъ на сценѣ (подъ управленіемъ г. Гольдштейна) оперы Мусоргскаго, а литературно-музыкальное общество „Ладо“ въ г. Ригѣ, 27 марта и 19 апрѣля 1883 г., исполнило цѣликомъ, на сценѣ же (подъ управленіемъ г. Берендта) оперу Верстовскаго „Аскольдова могила“. Къ сожалѣнію Императорское Русское Музыкальное Общество обращаетъ мало вниманія на эту сторону своей возможной и желательной дѣятельности: примѣры публичныхъ оперныхъ спектаклей, устраиваемыхъ консерваторіями И. Р. М. О. и отдѣленіями этого общества единичны, хотя въ своихъ стѣнахъ консерваторіи сплошь и рядомъ ставятъ оперы для тѣснаго кружка учащихъ и учащихся, съ педагогическими цѣлями; съ тѣмъ большею похвалою слѣдуетъ здѣсь вспомнить о первомъ публичномъ исполненіи „Евгенія Онѣгина“, устроенномъ московскою консерваторіею въ 1878 г., въ Маломъ театрѣ. Желательно, чтобы и отдѣленія И. Р. М. О. стали, наконецъ, разучивать оперы своими силами и ставить ихъ и чтобы вообще развилась оперная антреприза русскихъ частныхъ музыкальныхъ обществъ. Если опера родилась среди любителей (во Флоренціи, въ 1594 г.), то почему бы и не развиваться ей среди нихъ же?

Не знаю, существуетъ ли на Руси земская оперная антреприза, а между тѣмъ она была бы также желательна — въ частности, для „народнаго“ опернаго театра, о которомъ такъ много писала В. С. Сѣрова (31 марта 1896 г. она поставила оперу А. Н. Сѣрова „Вражья сила“ на сценѣ Рождественскаго народнаго театра, находящагося въ 9 верстахъ отъ ст. Сиверской, подъ Петербургомъ; средства далъ И. В. Рукавишниковъ). Репертуаръ такого театра предполагаетъ или „упрощеніе“ существующихъ оперъ, въ примѣненіи къ скромнымъ техническимъ и художественнымъ средствамъ народнаго театра [1]), или созданіе особаго типа упрощенной „народной оперы“. — Здѣсь же слѣдуетъ съ похвалою указать на то, что подобную оперную антрепризу стали въ 20-мъ вѣкѣ брать на себя „попечительства о народной трезвости“ (примѣръ: городское с.-петербургское попечительство, арендующее „народный домъ императора Николая II“). —

Какъ ни плохо положеніе солистовъ частныхъ оперныхъ труппъ на Руси, оно всетаки сноснѣе положенія хористовъ и оркестровыхъ музыкантовъ, этихъ несчастныхъ „паріи“

1) Въ Ригѣ была сдѣлана подобная попытка въ 1890-хъ гг. г-жей А. А. Иноземцевою: была поставлена упрощенная „Жизнь за царя“ (съ словесными діалогами). Мѣста стоили отъ 30 коп. (1-й рядъ креселъ) до 5 коп. (галлерея). Простонародіе кричало устроительницѣ по окончаніи спектакля: „спасибо“!... (В. Ч.).

музыкальнаго мірка. О положеніи хористовъ была прочитана „докладная записка оперныхъ и оперетныхъ хористовъ и хористокъ московскихъ частныхъ сценъ“ на 2-мъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей, въ 1901 г.. Хористы эти заявляли (см. „Русскую музыкальную газету“ 1901 г., стр. 394, въ статьѣ Ив. Липаева: „Музыкальное дѣло на 2-мъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“): „Въ настоящее время дѣла вообще падаютъ и неплатежъ заработанныхъ денегъ сталъ чуть ли не повсемѣстенъ“. Для улучшенія быта. хористы хотѣли бы, чтобы: 1) справочное театральное бюро (московское, при „Русскомъ Театральномъ Обществѣ“), рекомендующее членовъ хора, ручалось за дѣло; 2) расторгнувшіе контрактъ лишены были бы званія члена (Русскаго Театральнаго) Общества; 3) чтобы въ несчастныхъ случаяхъ бюро выдавало пособія; 4) чтобы установлена была въ спектакляхъ очередь и тѣмъ давалась бы возможность каждому имѣть въ мѣсяцъ хоть одинъ-три свободныхъ дня и 5) чтобы товарищества, дирекціи и антрепренеры составляли труппы черезъ посредничество бюро.“ Эта жажда начальства (въ видѣ „бюро“) указываетъ на полную дезорганизацію и полную правовую беззащитность хористовъ русскихъ частныхъ оперъ.... Конечно, положеніе хористовъ императорскихъ оперъ значительно лучше положенія частно-оперныхъ хористовъ (въ 1897 г. с.-петербургскіе императорскіе хористы могли собрать 16.000 руб. для стипендіи, выдаваемой одному изъ сыновей хористовъ, учащемуся въ 1-мъ с.-петербургскомъ реальномъ училищѣ). Неизвѣстно даже, существуетъ ли на Руси хоть одно благотворительное общество или хоть одна „похоронная касса“ спеціально для частно-оперныхъ хористовъ („Музыкальный календарь“ Габриловича на 1904 г. сообщаетъ о существованіи въ С.-Петербургѣ лишь „Церковно-пѣвческаго благотворительнаго общества“, помогающаго лишь церковнымъ хористамъ, регентамъ и пѣвчимъ церковныхъ хоровъ въ С.-Петербургѣ).

Нѣсколько лучше положенія хористовъ положеніе оркестровыхъ музыкантовъ у насъ на Руси, но оно также довольно-таки плачевно (за исключеніемъ сравнительно обезпеченнаго положенія оркестрантовъ императорскихъ оперныхъ сценъ [1]). Ив. Липаевъ, въ своемъ интересномъ изслѣдованіи „Оркестровые музыканты; историческіе и бытовые очерки“ (напечатанномъ въ „Русской музыкальной газетѣ“ 1903 г.), бичуетъ сдачу оркестра „съ подряда“, какъ установившійся порядокъ, особо-вредный для провинціальныхъ оркестрантовъ и ихъ искусства; онъ пишетъ (стр. 670 названнаго журнала за 1903 г.): „Въ былыя времена, при крѣ-

1) Впрочемъ и тамъ не все ладно. Въ 1897 г. московскій скрипачъ г. Безекирскій подалъ министру императорскаго двора докладную записку, гдѣ указывалъ на необходимость принимать въ императорскіе оркестры **русскихъ** музыкантовъ!

постномъ правѣ, помѣщики имѣли „своихъ“ музыкантовъ; большая часть ихъ жила тогда безъ всякой заботы, ни о чемъ не думая. Но вотъ осуществлена была реформа освобожденія отъ крѣпостной зависимости.... Антрепренеры рады были случаю отпуска музыкантовъ на волю и ринулись по уѣздамъ составлять оркестры для своихъ театровъ.... Тѣмъ не менѣе, хлопоты уносили много времени, и скоро къ услугамъ антрепренеровъ явились люди, готовые за 20—30 руб. формировать имъ оркестръ. Это освобождало антрепренера отъ заботъ; и онъ съ удовольствіемъ соглашался на предлагаемую сдѣлку. Отсюда—первый толчокъ къ нарожденію т. н. оркестроваго подрядчика; большею частью плохой музыкантъ, вѣчно дрожащій за свое мѣсто въ оркестрѣ, онъ всячески набиваетъ свой карманъ и идетъ къ намѣченной цѣли напроломъ. Антрепренеръ охотно отдался въ его руки. Въ самомъ дѣлѣ, мнимыя выгоды на лицо: прежде онъ платилъ оркестру 1.200 руб. въ мѣсяцъ, а теперь подрядчики предлагаютъ ему такой же оркестръ за 800 или 900 рублей. Антрепренеръ и заключаетъ теперь контрактъ съ оркестровымъ подрядчикомъ, имѣющимъ условіе лично съ музыкантами. Нужно ли приводить параграфы контракта подрядчика съ музыкантомъ, гдѣ все говоритъ лишь въ пользу перваго? Нужно ли говорить, что контракты эти составлены съ цѣлью найти причины къ увольненію — на тотъ случай, если бы, по какому-нибудь капризу антрепренера, дирижера или самого подрядчика, понадобилось отстранить отъ службы музыканта?... Съ казовой стороны, посредничество такихъ господъ какъ будто и облегчаетъ заботы антрепренера по найму оркестра, въ дѣйствительности же—нисколько. Оркестровые подрядчики породили лишь одинъ антагонизмъ между антрепренеромъ и оркестромъ. И пока такое положеніе будетъ существовать, „стачки“, „бунты“, „недоразумѣнія“ съ музыкантами будутъ все возрастать, обыкновенно отзываясь на самомъ предпріятіи.... Вотъ почему оркестровые подрядчики, ставшіе яблокомъ раздора между антрепренерами и оркестромъ, напоминаютъ негодную траву, которую, для взаимной пользы, не грѣшно было бы, безъ всякаго сожалѣнія, давно выбросить изъ поля вонъ!“

А. Григорьевъ, въ докладѣ своемъ на „2-мъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей“ 1901 г., предложилъ слѣдующія мѣры къ улучшенію положенія оркестровыхъ музыкантовъ (см. „Русскую музыкальную газету“ 1901 г., стр. 390): „1) необходимо просить Русское Театральное Общество, чтобы оно, черезъ подлежащія власти, не допускало наемъ оркестровъ людямъ, ей неизвѣстнымъ; 2) самому обществу какъ въ столицахъ, такъ и въ другихъ большихъ городахъ, слѣдовало бы учредить собственныя рекомендательныя конторы для оркестрантовъ; 3) частныя предпріятія должны быть пере-

даны лицу добросовѣстному, совершенно надежному и непремѣнно контролируемому Обществомъ." Разумѣется, все это лишь палліативъ; систему подряда въ дѣлѣ найма оркестровыхъ музыкантовъ надо совершенно оставить, но съ успѣхомъ провести такую реформу могло бы развѣ только „Всероссійское оперное товарищество"... А до той поры оркестровые музыканты должны сами себѣ помогать. Они и стараются объ этомъ. Въ 1902 г., по иниціативѣ дирижера А. Горѣлова, въ Москвѣ былъ выработанъ уставъ „Союза оркестровыхъ музыкантовъ" (къ 1-му января 1904 г. еще не открывшаго своихъ дѣйствій). По уставу, главная цѣль Союза — „объединеніе оркестровыхъ музыкантовъ на почвѣ ихъ профессіональныхъ интересовъ, упорядоченіе условій ихъ профессіональнаго труда, регулированіе ихъ взаимныхъ отношеній, какъ профессіональныхъ, такъ и личныхъ, охраненіе ихъ нравственнаго быта, улучшеніе ихъ общественнаго положенія, подъемъ матеріальнаго ихъ благосостоянія и всяческаго рода нравственная и матеріальная помощь и поддержка своимъ сочленамъ и ихъ семействамъ"; союзъ, какъ сказано въ уставѣ, основывается на началахъ самоуправленія и взаимопомощи. Неизвѣстно, будетъ ли еще существовать московскій „союзъ", но въ С.-Петербургѣ, съ конца 1903 г., уже существуетъ основанное тѣмъ же А. Л. Горѣловымъ „с.-петербургское общество взаимопомощи оркестровымъ музыкантамъ" (уставъ котораго утвержденъ 11 ноября 1903 г.), съ весьма благими цѣлями. Первые три параграфа устава гласятъ: „§ 1. С.-петербургское общество взаимопомощи оркестровыхъ музыкантовъ учреждается съ цѣлью улучшенія быта своихъ членовъ и ихъ семействъ. § 2. Для достиженія этой цѣли, общество: а) выдаетъ пособія, ссуды и постоянныя вспоможенія своимъ членамъ; б) пріискиваетъ, по мѣрѣ возможности, нуждающимся членамъ занятія; в) доставляетъ членамъ и ихъ семействамъ медицинскую помощь, для чего приглашаетъ необходимый медицинскій персоналъ и устраиваетъ лечебницу; г) выдаетъ единовременныя пособія и постоянныя вспоможенія вдовамъ и сиротамъ умершихъ дѣйствительныхъ членовъ, престарѣлымъ и неспособнымъ къ труду ихъ родителямъ, малолѣтнимъ братьямъ и сестрамъ, состоявшимъ при жизни на ихъ попеченіи, содѣйствуетъ образованію дѣтей родныхъ братьевъ и сестеръ членовъ Общества посредствомъ учрежденія стипендій въ учебныхъ заведеніяхъ и учрежденія своихъ, разнаго типа, учебныхъ заведеній; д) учреждаетъ дешевыя столовыя и квартиры; е) формируетъ разнаго рода оркестры и устраиваетъ въ свою пользу (въ количествѣ не болѣе 4-хъ ежегодно) симфоническіе концерты, литературно-музыкальные вечера, драматическіе спектакли; ж) учреждаетъ пріюты для престарѣлыхъ, немощныхъ и неспособныхъ къ труду

членовъ и для семействъ умершихъ членовъ; з) учреждаетъ при Обществѣ, на основаніи особо вырабатываемыхъ общимъ собраніемъ и утверждаемыхъ правительствомъ правилъ и уставовъ, кассы: вспомогательную на случай смерти и ссудо-сберегательную, потребительное и производительное товарищества, справочное бюро и т. п. учрежденія; и) устраиваетъ при Обществѣ для своихъ членовъ библіотеку и читальню. § 3. Членами Общества могутъ быть проживающіе въ С.-Петербургѣ и его окрестностяхъ обоего пола профессіоналы, артисты-музыканты."

Особый видъ взаимопомощи въ средѣ оркестрантовъ составляютъ „оркестровыя товарищества"—нѣчто новое и очень интересное. Въ 1897 г. налаживался въ Москвѣ кружокъ оркестровыхъ музыкантовъ „Конкордія", 26 октября 1897 г. давшій публичный концертъ и задававшійся мыслью—устраивать оркестровыя турнэ по Россіи (до сихъ поръ такія турнэ практиковались лишь на началахъ единоличной антрепризы). Подобный видъ взаимопомощи мыслимъ и въ средѣ хоровыхъ тружениковъ, могущихъ организоваться въ „хоровыя товарищества".... Впрочемъ, этого рода музыкальная дѣятельность не относится уже къ оперѣ, исторіка которой могутъ и должны интересовать лишь „оперныя товарищества".

Кстати о взаимопомощи всѣхъ вообще оперныхъ дѣятелей. Они имѣютъ слѣдующія, наиболѣе извѣстныя, учрежденія взаимопомощи. Въ С.-Петербургѣ—„Русское театральное общество, состоящее подъ Высочайшимъ Его Императорскаго Величества Государя Императора покровительствомъ" (съ 1896 г.). Это общество имѣетъ цѣлью, по уставу, „содѣйствіе всестороннему развитію театральнаго дѣла въ Россіи: 1) представительствомъ передъ административными и общественными учрежденіями о нуждахъ театральнаго дѣла и объ интересахъ русскихъ сценическихъ дѣятелей; 2) посредничествомъ между спросомъ и предложеніемъ театральнаго артистическаго труда, во всѣхъ его формахъ и 3) матеріальной помощью театральнымъ мѣропріятіямъ вообще и нуждающимся сценическимъ дѣятелямъ въ частности." При обществѣ состоятъ: 1) „Справочно-статистическое бюро" въ Москвѣ (см. ниже) и 2) „Союзъ драматическихъ и музыкальныхъ писателей"; цѣль этого послѣдняго союза, по уставу: „а) охраненіе авторскихъ правъ литературно-драматической и музыкальной собственности своихъ сочленовъ, въ смыслѣ разрѣшенія и воспрещенія публичнаго исполненія ихъ литературно-драматическихъ и музыкальныхъ произведеній; б) содѣйствіе развитію драматической литературы и музыкальнаго творчества въ Россіи; в) оказаніе всякаго рода нравственной и матеріальной помощи и поддержки своимъ сочленамъ и ихъ осиротѣвшимъ семействамъ; г) представительство передъ правительственными и посредничество пе-

редъ общественными и частными учрежденіями и лицами по профессіональнымъ интересамъ своихъ сочленовъ.- Русское Театральное Общество ознаменовало свою дѣятельность созывомъ двухъ съѣздовъ сценическихъ дѣятелей, въ 1897 и 1901 гг. (въ Москвѣ), и учрежденіемъ общежитія для престарѣлыхъ сценическихъ артистовъ, въ С.-Петербургѣ. Кромѣ того, въ С.-Петербургѣ существуетъ „вспомогательная касса музыкальныхъ художниковъ“ и нѣсколько т. н. „похоронныхъ“ кассъ для музыкантовъ (одна изъ нихъ, при Филармоническомъ Обществѣ, очень старая: съ 1802 г.). Въ Москвѣ: - „Общество русскихъ драматическихъ писателей и оперныхъ композиторовъ“ (съ 1860-хъ гг.); согласно уставу, общество имѣетъ цѣлью охраненіе принадлежащаго по закону русскимъ драматическимъ писателямъ и опернымъ композиторамъ права разрѣшать публичныя исполненія ихъ произведеній. Общество осуществляетъ часть цѣлей, намѣченныхъ въ уставѣ „Русскаго Театральнаго Общества“ въ С.-Петербургѣ (послѣднее возникло вслѣдствіе недовольства со стороны нѣкоторыхъ драматурговъ и композиторовъ, находившихъ, что московское общество, пользуясь своимъ монопольнымъ положеніемъ, взыскиваетъ слишкомъ высокій коммиссіонный процентъ за свои услуги). Московское „Справочно-статистическое бюро“ упоминавшагося „Русскаго Театральнаго Общества“ имѣетъ, между прочимъ, цѣлью: „сосредоточеніе справочныхъ свѣдѣній по спросу и предложенію на артистическій трудъ; содѣйствіе къ пріисканію ангажементовъ для всѣхъ сценическихъ дѣятелей: драматическихъ, оперныхъ, опереточныхъ и хористовъ, балетныхъ, режиссеровъ, капельмейстеровъ, хормейстеровъ, солистовъ оркестра и аккомпаніаторовъ; устройство, по предложенію частныхъ лицъ, театральныхъ предпріятій, составленіе труппъ; устройство спектаклей и литературно-музыкальныхъ вечеровъ, съ цѣлью доставить случай артистамъ ознакомить со своими силами руководителей театральныхъ предпріятій.- „Общество артистовъ-музыкантовъ“ (съ 1876 г.) и цѣлый рядъ „похоронныхъ“ кассъ. Послѣднія существуютъ и въ провинціи (въ Кіевѣ, Одессѣ, Харьковѣ, Ригѣ и др.). Появляются уже ссудо-сберегательныя кассы для музыкантовъ (необходимыя, по существу своему, не менѣе „похоронныхъ“ и благотворительныхъ—если не болѣе): въ Москвѣ существуетъ „ссудо-сберегательная касса артистовъ оркестра императорскихъ московскихъ театровъ“. Нарождаются и справочныя бюро и агентуры, вродѣ упомянутаго московскаго „бюро“ Русскаго Театральнаго Общества или музыкальнаго бюро „Общества музыкальныхъ педагоговъ“ въ С.-Петербургѣ и т. д. Эти „бюро взаимопомощи“ не слѣдуетъ смѣшивать съ различными „агентствами“, имѣющими въ виду самопомощь.... самихъ гг. агентовъ!...

Но пора, отъ оперныхъ реформъ профессіонально-экономическихъ, перейти снова къ опернымъ реформамъ эстетическаго порядка.

Къ числу настоятельныхъ нуждъ современнаго русскаго опернаго дѣла относится учрежденіе особой оперной школы. Уже неоднократно сообщалось, что хотя пѣніе и преподается нынѣ у насъ на Руси во многихъ консерваторіяхъ и музыкальныхъ училищахъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, но—пѣніе концертное, имѣющее мало общаго съ оперною музыкально-драматическою „школою", требующею особой дисциплины вокально-драматической, при постоянныхъ упражненіяхъ на училищной оперной сценѣ. Всего скорѣе реформы въ этомъ направленіи можно было бы достичь 1) учрежденіемъ при современныхъ „императорскихъ театральныхъ училищахъ", имѣющихъ уже два отдѣленія—драматическое и балетное—третьяго отдѣленія, опернаго, и 2) реорганизаціею классовъ пѣнія при современныхъ консерваторіяхъ и музыкальныхъ училищахъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Эти послѣдніе классы, въ лучшемъ случаѣ, даютъ своимъ ученикамъ знаніе партій въ нѣсколькихъ, иногда совершенно не репертуарныхъ, но „классическихъ" операхъ, притомъ иностранныхъ; эти классы не подготовляютъ пѣвцовъ для русскаго опернаго репертуара. К. Э. Веберъ, въ своей упоминавшейся книгѣ, приводитъ по этому поводу интересную цитату (изъ „Музыкальныхъ замѣтокъ" въ газетѣ „Недѣля" 1884 г., стр. 460), которая донынѣ не потеряла своего значенія: „Обычный репертуаръ консерваторскихъ спектаклей составляютъ „Севильскій цырюльникъ", „Донъ Паскуале" и особенно „Фаустъ". Въ виду этого репертуара, сами собою рождаются многочисленные вопросы. Для какой сцены готовитъ артистовъ наша консерваторія: для итальянской или русской? Если для русской, то со специальной ли цѣлью пародированія итальянскихъ пѣвцовъ? Составляютъ ли эти три оперы высшее проявленіе современнаго искусства? и т. д. Всѣ эти загадки разрѣшаются просто и практически: почтенный профессоръ съ этими операми превосходно знакомъ; во дни оны, онъ, какъ оперный артистъ, былъ въ нихъ замѣчательно хорошъ; онъ ихъ разучиваетъ и ставитъ. Эти оперы мало пригодны для дѣла, но весьма удобны для профессора, а въ нашей консерваторіи профессора существуютъ не для дѣла и не для учениковъ, а заведеніе и ученики существуютъ для профессоровъ. Придется ихъ ученику изображать современемъ Еремку (въ „Вражьей силѣ"),—онъ явится Мефистофелемъ; придется изображать Мазепу,—онъ заворкуетъ, какъ Фаустъ; придется изображать Свата въ „Русалкѣ",—онъ запляшетъ, какъ Фигаро.... Пора, чтобы

русскіе пѣвцы воспитывались на музыкѣ русскихъ композиторовъ!"

М. М. Рѣзуновъ, на „1-мъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей", 1897 г., указалъ на важность педагогической подготовки оперныхъ режиссеровъ, которые должны хорошо ознакомиться съ теоріей и исторіей музыки, эстетикой, исторіею общею (для правильнаго пониманія эпохъ и характеровъ дѣйствующихъ лицъ въ операхъ) и т. д. Образцовая оперная школа должна имѣть въ виду подготовку не только оперныхъ пѣвцовъ, но и другихъ оперныхъ дѣятелей, и не только — режиссеровъ, но и дирижеровъ и т. п. Съ этой точки зрѣнія, весьма практична мѣра, предлагаемая тѣмъ же М. М. Рѣзуновымъ (см. „Русскую музыкальную газету" 1897 г., стр. 736),—учрежденіе, независимо отъ маленькаго опернаго театрика для учащихся въ консерваторіяхъ, болѣе широкаго, по репертуару и составу, театра при консерваторіяхъ, съ участіемъ какъ молодыхъ консерваторскихъ, такъ уже и профессіональныхъ оперныхъ артистовъ: „Крайне необходимо образованіе, при столичныхъ консерваторіяхъ, образцоваго опернаго театра, гдѣ учащіеся могли бы практиковаться, а окончившіе и вообще русскіе оперные артисты — развивать свой талантъ. Управленіе (такими) театрами возложить на дирижеровъ консерваторіи, но общее наблюденіе было бы очень полезно и желательно предоставить капельмейстерамъ и режиссерамъ императорской оперы." Въ этомъ предложеніи много вѣрной психологіи и жизненной правды: съ одной стороны, художественный уровень любительскаго или ученическаго исполненія подымается до художественности лишь при участіи профессіоналовъ—и такой театръ былъ бы въ высшей степени педагогиченъ для начинающихъ оперныхъ пѣвцовъ, режиссеровъ и дирижеровъ; съ другой стороны, такой театръ облегчилъ бы учащемуся выходъ въ русскую „жизнь",—не то, переходъ отъ маленькаго консерваторскаго театрика для оперныхъ упражненій „chez soi" къ суровымъ распорядкамъ частной оперной антрепризы оказывается слишкомъ уже суровымъ, зачастую ломающимъ юные таланты, не надѣленные сильнымъ характеромъ борцовъ за существованіе.

Отсутствіе хорошей оперной школы — и въ частности, школы національной—сказывается даже въ нашихъ лучшихъ оперныхъ артистахъ, иногда боязливо прилѣпляющихся къ иностранному оперному репертуару и избѣгающихъ репертуара національнаго, а также зачастую очень небрежныхъ въ декламаціи. Нѣкто П. однажды отмѣтилъ въ пѣвцахъ нашей образцовой маріинской сценѣ нѣкоторыя курьезныя искаженія текста (см. „Русскую музыкальную газету" 1899 г., стр. 1050): „Обращаясь къ Татьянѣ, нѣкій баритонъ однажды заявлялъ, что „васъ хвалить я не хочи, а я за нее

вамъ отплача....“; другой баритонъ частной сцены, теперь уже покойный, выводилъ въ „Демонѣ“ о слезѣ, которая на трупъ безгласный „живой ласой не упадетъ“!...“ При отсутствіи же надлежащаго и авторитетнаго музыкально-опернаго училища, весьма мало помогаютъ дѣлу нѣкоторыя частныя музыкально-оперныя школы и частные преподаватели пѣнія. Конечно, есть среди послѣднихъ и дѣльные артисты-педагоги, но есть и „фрукты“, надъ которыми забавно потѣшается г. Хорхэ въ „Русской музыкальной газетѣ“. Оказывается („Р. М. Г.“ 1898 г., стр. 650, статья „Петербургскіе вокальные педагоги“), бываютъ на Руси учительницы пѣнія, которыя спокойно увѣряютъ своихъ ученицъ, что-молъ „чтобы пѣть контральтомъ, необходимо сконцентрировать звукъ въ животъ, тогда какъ сопрано должно пускать его въ голову!“. Подобные „антики“ встрѣчаются и заграницею, какъ увѣряетъ г. Хорхэ, въ статьѣ „Русскій пѣвецъ въ положеніи итальянскаго паломника въ Меккѣ пѣвцовъ — Миланѣ“ („Р. М. Г.“ 1897 г., стр. 600): „Извѣстный профессоръ пѣнія Д., одно время занимавшійся въ Миланѣ, а теперь перебравшійся въ Россію (въ одну изъ столицъ) отличался въ особенности „гимнастическою“ (?!) постановкою голоса. Занимающихся у него учениковъ онъ, при каждой высокой нотѣ, заставлялъ подымать пьянино, или тянуть за ручки двѣ веревочки, укрѣпленныя къ полу, или же, наконецъ, откупоривать закупоренную на-мертво бутылку! Всѣ эти манипуляціи онъ заставляетъ продѣлывать, чтобы, какъ онъ объяснялъ, звукъ правильно ставился на голосовыя связки. Но, вмѣсто правильной постановки голоса, ученики, по большей части, заболѣвали, и двое изъ нихъ получили—грыжу!...“ Спрашивается: какъ же тутъ обойтись безъ оперно-педагогическаго учрежденія, состоящаго подъ надлежащимъ контролемъ консерваторскаго начальства, а если при этой школѣ будетъ публичный оперный театръ, наполовину изъ учениковъ, наполовину изъ профессіоналовъ,—то еще и подъ контролемъ публики и прессы?...

Есть не мало и другихъ реформъ, назрѣвшихъ для дѣла усовершенствованія русской оперы. Упомяну, прежде всего, о желательности спеціальнаго русскаго музыкальнаго органа, посвященнаго оперѣ. Конечно, это еще дѣло далекаго будущаго, пока же достаточно было бы большей детальности свѣдѣній въ единственномъ нашемъ спеціально-музыкальномъ органѣ, существующей съ 1894 г., „Русской музыкальной газетѣ“, въ отчетахъ которой о первыхъ представленіяхъ новыхъ оперъ я не всегда находилъ даже указаніе составовъ этихъ представленій.... Далѣе, весьма важны для оперныхъ артистовъ и любителей удобныя условія полученія нотъ во временное пользованіе. Конечно, всего лучше было бы — открытіе безплатныхъ публичныхъ музыкальныхъ библіо-

текъ,—на первое время, хотя бы при главныхъ русскихъ музыкальныхъ издательствахъ,—вродѣ открытой въ 1894 г. въ Лейпцигѣ, при фирмѣ К. Ф. Петерса, 1-й по времени безплатной публичной музыкальной библіотеки (съ двумя отдѣлами: книжнымъ и нотнымъ). О „прокатѣ" нотъ заходила рѣчь на обоихъ съѣздахъ сценическихъ дѣятелей, въ 1897 и 1901 г. Въ 1897 г. М. М. Рѣзуновъ предлагалъ (см. „Р. М. Г.", 1897 г., стр. 736): „оперныя оркестровки, партіи, клавиры и вообще весь музыкальный матеріалъ стоитъ очень дорого и ложится тяжелымъ бременемъ на бюджетъ оперы. Поэтому было бы очень желательно, чтобы „Русское Театральное Общество" взяло на себя починъ и вошло въ соглашеніе съ лучшими музыкальными фирмами, какъ В. Бессель, П. Юргенсонъ и др., объ отпускѣ на прокатъ провинціальнымъ опернымъ труппамъ или полныхъ оперныхъ библіотекъ, или части ихъ, съ поручительствомъ Театральнаго Общества предъ фирмами за цѣлость нотъ." А въ 1901 г. В. В. Бессель повторилъ то же самое предложеніе, на 2-мъ съѣздѣ; итакъ, если и донынѣ изъ благого начинанія ничего не вышло, то въ этомъ слѣдуетъ винить само „Русское Театральное Общество", за недостатокъ иниціативы.... Немаловаженъ и вопросъ объ изслѣдованіи нашихъ театральныхъ зданій, съ точки зрѣнія опасности ихъ въ пожарномъ отношеніи. Нѣкто инженеръ Т., въ № 282 „Московскихъ Вѣдомостей" 1902 г., по пересказу „Русской музыкальной газеты" (1902 г., стр. 1012), совѣтуетъ „какъ можно скорѣе заняться разработкою строительнаго устава для подобныхъ общественныхъ мѣстъ", хотя бы въ видѣ временныхъ правилъ, дѣйствующихъ на всю Россію. Но пока это осуществится, нужно вспомнить, что нѣкоторыя уже выстроенныя зданія тоже подлежатъ немедленному переустройству—какъ напримѣръ, верхніе ярусы въ большомъ залѣ московской консерваторіи. Если бы человѣкъ, знакомый съ катастрофами, заш[illegible]лъ туда во время концерта, то онъ, несомнѣнно, энергично сталъ бы требовать, во имя общественной безопасности, немедленнаго переустройства и этой, ожидающей тысячи человѣческихъ жертвъ, ловушки...." Да и вообще публика могла бы расчитывать на большее вниманіе театральныхъ администрацій также и въ самыхъ будничныхъ мелочахъ, играющихъ важную роль именно тамъ, гдѣ дѣло идетъ объ удовольствіи. Въ Америкѣ, при нѣкоторыхъ театрахъ, заведенъ „дѣтскій садъ" и „ясли", куда матери бѣдныхъ семействъ могутъ сдавать, на время представленія, своихъ дѣтей и даже младенцевъ,—а у насъ въ большинствѣ театровъ нѣтъ даже того, что обязательно должно быть во всѣхъ желѣзнодорожныхъ вокзалахъ: столика съ графиномъ чистой прокипяченой воды! За симъ, конечно, слѣдовало бы избавить публику отъ необходимости платить (особо отъ входной платы за билетъ) за храненіе платья и

за афиши; въ нѣкоторыхъ театрахъ, впрочемъ, уже не платятъ за храненіе платья, а что касается афишъ, то театры должны подражать тѣмъ болѣе предпріимчивымъ концертнымъ агентствамъ (напримѣръ, въ Ригѣ, агентству П. Нельднера), которыя, до начала концерта, раскладываютъ на каждое мѣсто въ залѣ по безплатной афишѣ.... Да мало ли усовершенствованій можно внести въ театрально-оперные порядки, при добромъ желаніи! Вѣдь еще и самаго главнаго не сдѣлано! Вѣдь на этомъ дѣлѣ все еще тяжкимъ камнемъ лежитъ старосвѣтскій законодательный запретъ устраивать оперные спектакли по вечерамъ наканунѣ праздниковъ и въ теченіе трехъ недѣль великаго поста (1-й, 4-й и 7-й)! Вѣдь ни одно учрежденіе, ни главная дирекція императорскихъ оперныхъ театровъ, ни Русское Театральное Общество, еще не приняло никакихъ мѣръ къ упорядоченію сношеній съ Прагою и славянскими странами, о систематическомъ распространеніи тамъ русской оперной музыки (въ Прагѣ „Жизнь за царя“ шла впервые въ 1867 г., „Русланъ“—въ 1868 г. и съ тѣхъ поръ русскій оперный репертуаръ занялъ подобающее ему мѣсто въ репертуарѣ чешской національной оперы)! Вѣдь.... но довольно,—а впрочемъ, упомяну еще о реформѣ антрактной музыки, которая, принадлежа къ роду „музыки къ драматическимъ пьесамъ“, не должна быть забыта въ этой „исторіи оперы“.

Вотъ что говоритъ, по поводу антрактной музыки, К. Э. Веберъ, въ неоднократно упоминавшейся своей книгѣ (стр. 106):

„Антрактная музыка, какъ важное вспомогательное средство хорошимъ театральнымъ представленіямъ, находится въ провинціальныхъ театрахъ, въ крайне незавидномъ положеніи. Несмотря на то, что она должна занять почетное мѣсто рядомъ съ сестрой-драмой, что она имѣетъ цѣлью приготовлять публику къ представляемой на сценѣ пьесѣ и впослѣдствіи поддерживать должнымъ образомъ настроеніе публики, строго соображаясь съ характеромъ самой пьесы, что она должна, для достиженія этой цѣли, по качеству исполненія и по направленію стиля, являться, по возможности, безукоризненной и музыкально-красивой,—не смотря на все это, скажемъ: на нее смотрятъ, какъ на какое-то неизбѣжное зло!... Но пока антрепренеры и театральные комитеты будутъ довольствоваться „какою бы то ни было“ антрактной музыкой, и пока всѣмъ будетъ безразлично: играетъ ли шарманка, или оркестръ съ хорошимъ дирижеромъ во главѣ, до тѣхъ поръ никто не возьмется серьезно за улучшеніе и возвышеніе этого дѣла, и вопросъ объ удовлетвореніи и достиженіи цѣли и о назначеніи театральной музыки останется открытымъ.

Она отдана, въ большинствѣ городовъ, такъ же въ аренду, какъ и театръ. Пока будетъ допущена система „арендо-

ванія“ театральныхъ оркестровъ разными лицами, которыя, прижимая музыкантовъ во всѣхъ отношеніяхъ до крайней невозможности и наживая нерѣдко очень порядочныя деньги въ ущербъ процвѣтанію самаго дѣла, въ кругу своихъ обязанностей ровно ничего не смыслятъ,—до тѣхъ поръ дѣло останется, конечно, непоправимымъ.“

И вотъ какого рода мѣру предлагаетъ К. Э. Веберъ для устраненія этого зла: городской оркестръ (подобно тому, какъ существуютъ городскіе театры); онъ пишетъ:

„Было бы гораздо практичнѣе, и дѣло пошло бы во всѣхъ отношеніяхъ удовлетворительнѣе, если бы города взяли сами въ свои руки театральные оркестры, состоящіе подъ управленіемъ свѣдущаго дирижера (скрипача) изъ консерватористовъ! Подобное переустройство тѣмъ болѣе желательно еще, что театръ, имѣя хорошій оркестръ, дастъ и отдѣленіямъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества возможность воспользоваться имъ, придавъ тѣмъ своимъ концертамъ, подъ хорошимъ и умѣлымъ руководствомъ, конечно, во всѣхъ отношеніяхъ, и болѣе интереса, и общей пользы.“

Мысль о „городскихъ оркестрахъ“, какъ основѣ постоянной и хорошей симфонической музыки вообще, а антрактной — въ частности, въ россійской провинціи, по моему, заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія [1]).

Но необходима ли вообще антрактная музыка въ драматическихъ пьесахъ?—раздается иногда въ печати этотъ наивный, смѣшной для маломальски музыкальнаго зрителя, вопросъ. Пусть на это отвѣтитъ Ив. Липаевъ (изъ статей „Оркестровые музыканты“, въ „Р. М. Г.“ 1903 г., стр. 919):

„Бетховенъ написалъ музыку къ „Эгмонту“ Гете, Мендельсонъ иллюстрировалъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира, Шуманъ написалъ музыку къ „Манфреду“ Байрона, Мейерберъ—къ трагедіи „Струэнзе“, Глинка — къ „Князю Холмскому“, Чайковскій — къ „Гамлету“ и т. д., вплоть до позднѣйшихъ композиторовъ. Казалось бы, приведенные мною примѣры достаточно опредѣленно указываютъ на мѣсто оркестра и музыки въ драматическихъ спектакляхъ, и, тѣмъ не менѣе, ни стремленія великихъ свѣтилъ музыкальнаго міра, ни внутреннее согласіе самой поэзіи съ музыкою, ни, наконецъ, сила историческихъ доводовъ и фактовъ, не въ состояніи предотвратить ошибочнаго взгляда многихъ на роль музыки на сценѣ и въ антрактахъ.

Да и мыслимо ли, при современныхъ условіяхъ, ожидать иного мнѣнія, когда „антрактная“ музыка не даетъ намъ даже и блѣднаго намека на свое истинное назначеніе въ театрѣ. Чтобы не быть голословнымъ, приведу примѣры. На сценѣ идетъ „Гамлетъ“. Появленіе короля долженъ сопровождать

1) По моему, за реформу антрактной музыки могли бы взяться и упоминавшіяся выше „оркестровыя товарищества“ (В. Ч.).

барабанный бой и свѣтлая, торжественная фанфара трубы; такъ бы, кажется, слѣдовало; но, вмѣсто того, раздается какой-то „тушъ", умѣстный на свадьбахъ и званыхъ обѣдахъ! Какъ хотите, а это разомъ и безпощадно разбиваетъ иллюзію. А пѣсня Офеліи, напоминающая не пѣсню этого ангела-дѣвушки, а какой-то минорный романсъ, развѣ не рѣжетъ слухъ публикѣ своей пошлостью? А маршъ на похоронахъ той же Офеліи, напоминающій зрителю „мотивчики" Оффенбаха, Зуппе или Лекока, подходитъ ли къ грустному настроенію этой сцены? Нѣтъ, здѣсь слухъ зрителя оскорбляется на каждомъ шагу, и немудрено, если мы стали думать объ устраненіи оркестра.... Я видѣлъ спектакли Мейнингенской труппы, ансамблемъ которой всѣ восторгались, и, однако, музыка на сценѣ не шла тамъ въ разладъ съ общимъ характеромъ пьесы, а, наоборотъ, способствовала успѣху спектакля. Режиссеръ этой знаменитой германской труппы заботился о ней не менѣе, чѣмъ о другихъ сценическихъ элементахъ, и на каждую пьесу имѣлъ нарочно подобранныя музыкальныя произведенія. Въ русскихъ же театрахъ, кромѣ московскаго „художественнаго" театра, во время антрактовъ сильныхъ трагедій и драмъ, антрепренеры допускаютъ веселые уличные вальсы, шарманочные галопы и разные шансонетные мотивы. Такимъ образомъ, въ созданное пьесой настроеніе врѣзывается тысяча безобразныхъ звуковъ, совершенно неподдерживающихъ впѣчатлѣнія отъ драмы. Столь сильный разладъ музыки съ драмой поневолѣ заставляетъ иногда публику уходить въ фойе или въ буфетъ: кто же согласится слушать бездарныя и антимузыкальныя пьесы оркестра?

Въ современной обширной музыкальной литературѣ можно отыскать много музыкальныхъ пьесъ, годныхъ къ исполненію въ антрактахъ. Приведу примѣръ изъ прошлаго театра Корша. Теперь уже покойный, дирижеръ П. Золотаренко всегда стремился къ возможно дѣльному подбору музыки къ драмѣ, также какъ и бывшій дирижеръ московскаго Малаго театра, А. Арендсъ. Впечатлѣніе отъ нововведенія упомянутыхъ дирижеровъ получалось эстетическое, и подходящая къ драмѣ музыка отзывалась благопріятно не только на зрителяхъ, но и на артистахъ и артисткахъ сцены; антрактовая музыка способна поддерживать въ нихъ одинаковое душевное состояніе отъ акта до акта. Кто знакомъ отлично съ закулисною жизнью тружениковъ сцены, тотъ не могъ не замѣтить подъема духа артистовъ вмѣстѣ съ первыми аккордами „антрактовой" музыки. Вспомните, какъ мѣтко уловилъ эту сторону А. Островскій въ „Лѣсѣ". „Ты оживешь, сестра; первые звуки оркестра воскресятъ тебя",—говоритъ Геннадій Несчастливцевъ Аксюшѣ, утѣшая ее мыслью пойти на сцену. В. Бѣлинскій писалъ: „Эти звуки настраиваемыхъ въ оркестрѣ инструментовъ томятъ вашу душу ожиданіемъ чего-

то чуднаго, сжимаютъ ваше сердце предчувствіемъ какого-то неизъяснимаго, сладостнаго блаженства.... И вотъ, грянулъ оркестръ, и душа ваша предощущаетъ въ его звукахъ тѣ впечатлѣнія, которыя готовятся поразить ее; и вотъ, поднялся занавѣсъ, и передъ взоромъ вашимъ развивается безконечный міръ страстей и судебъ человѣка...." Очевидно, оркестръ — не для празднаго развлеченія въ театрѣ, не для забавы!..."

Но реформы试 оперного дѣла должны касаться не только авторовъ и исполнителей, а также и слушателей. „По Сенькѣ и шапка"; по неудовлетворительной публикѣ и неудовлетворительная опера. Русская опера сама собою повысится въ своемъ художественномъ построеніи и исполненіи, если повысятся вкусы русской оперной публики. Прежде всего, эта публика должна будетъ понять, что главное лицо въ оперномъ театрѣ — ни оперный „душка" гастролеръ, ни симпатичная пѣвица, ни талантливый дирижеръ, ни стройный хоръ или оркестръ, но,—самъ композиторъ, и что, какъ для правовѣрнаго мусульманина „нѣтъ Аллаха, кромѣ Аллаха, и Магометъ – пророкъ его", такъ въ оперномъ театрѣ для истиннаго меломана „нѣтъ Аллаха кромѣ композитора, и либреттистъ — пророкъ его!" Требовательность публики въ этомъ направленіи будетъ имѣть послѣдствіемъ, непремѣнно, обогащеніе репертуара интересными и въ музыкальномъ, и въ драматическомъ отношеніи новинками (считая въ ихъ числѣ и хорошо забытую старину). При обогащеніи же репертуара, мало по малу будетъ сознана потребность и въ музыкально - оперномъ націонализмѣ: наслушавшись массу оперъ, русскихъ и иностранныхъ, публика пріобрѣтетъ матеріалъ для сравненія и сужденія, и оцѣнитъ свое, родное, среди чужеземнаго. Понятно, что тогда и страсть къ гастролерамъ поуляжется, и понятіе художественнаго ансамбля и антуража займетъ подобающее ему мѣсто въ музыкальномъ міровоззрѣніи провинціала; тогда онъ обратитъ вниманіе и на свой родной провинціальный театръ, будетъ посѣщать его и перестанетъ, какъ чеховская героиня, стонать: „у насъ въ Пютюрбюргѣ".... Мало по малу наша публика станетъ именно публикою, а не толпою (пока же она en masse, – сущая музыкальная чернь, хотя иной разъ и принадлежащая даже къ т. н. „бомонду"!).

Я говорю не только о провинціи. Вотъ интересныя замѣчанія г. Хорхэ о всероссійской оперной публикѣ, изъ статьи его „Публика и толпа" (въ „Рус. муз. газетѣ" 1899 г., стр. 631). Упомянувъ о томъ, что когда-то, при существованіи казенной итальянской оперы, петербуржцы считались знатоками итальянскаго bel canto, г. Хорхэ замѣчаетъ:

„Увы, нужно сознаться, что наша петербургская публика— въ настоящее время, самая благодушная! Она охотно поощря-

етъ исполненіе артистовъ, которыхъ любой нашъ провинціальный городъ прямо бы освисталъ, не говоря уже объ Италіи, гдѣ поющихъ съ успѣхомъ въ Петербургѣ пѣвцовъ прямо бы выгнали со сцены и даже, очень можетъ быть, побили бы! Какъ примѣръ, за которымъ не нужно далеко итти, слѣдующій: пѣвшіе прошлымъ лѣтомъ (1898 г.) въ оперномъ театрѣ Аркадіи пѣвцы и пѣвицы, имѣвшіе шумный успѣхъ, поддерживаемый и констатируемый прессою, появившись на подмосткахъ провинціальныхъ театровъ, проваливались одинъ за другимъ. Такого рода свѣдѣнія были получены изъ Кіева, Казани, Тифлиса и другихъ городовъ, подтверждаемыя не только частными сообщеніями, но и обстоятельными газетными отчетами. Чѣмъ объяснить подобную, столь быструю, метаморфозу, благодаря которой тотъ же теноръ, Давыдовъ, раздутый петербургской прессою и публикою, терпитъ съ каждою оперою все большее и большее фіаско въ Кіевѣ? И не одинъ онъ, а много и другихъ. Потеряли ли они внезапно голосъ, или талантъ ихъ исчезъ? Какая причина тутъ кроется?!... Вся тайна—въ добродушіи петербургской публики и ея безусловной довѣрчивости къ театральнымъ рецензіямъ. Въ провинціи публика не такова; разъ она заплатила свои деньги, она разберетъ по косточкамъ достоинство и недостатки артиста, и тогда, и то осторожно, выскажетъ свое мнѣніе; провалы въ провинціи недавнихъ любимцевъ петербургской публики—явный примѣръ этой строгой оцѣнки провинціаловъ."

Вотъ что говоритъ г. Хорхэ о публикѣ въ различныхъ русскихъ губернскихъ городахъ:

„Между русскою публикою особенною строгостью оцѣнки отличаются одесситы, мечтающіе, что въ ихъ многомилліонномъ театрѣ должны распѣвать только великіе артисты. а потому презрительно относящіеся къ зауряднымъ исполнителямъ и зачастую ихъ освистывающіе; но это объясняется капризомъ зазнавшагося космополитическаго города [1]). Болѣе серьезной и разумной публики, какъ въ Кіевѣ, очень трудно найти. Каждый исполнитель, послѣ двухъ-трехъ появленій на подмосткахъ, самъ видитъ, какъ онъ оцѣненъ кіевлянами. Иногда, въ дѣлѣ оцѣнки артистовъ, вліяетъ и его національность, но нужно сказать, что Кіевъ трудно обвинять въ этомъ: онъ очень толерантенъ.... Его сосѣдъ, Харьковъ, переслушавшій еще больше знаменитостей, чѣмъ Кіевъ, легче относится къ выдаваемому имъ диплому, не проваливаетъ артиста, но беретъ его „примѣромъ", переставая посѣщать спектакли. Однородное явленіе можно наблюдать так-

1) Очень привередлива и оперная публика въ г. Ригѣ, привыкшая чуть ли не къ столѣтнему существованію нѣмецкой городской оперы, съ ея отличнымъ ансамблемъ (еще Берліозъ, въ 1847 г., восхищался оркестромъ рижскаго городскаго театра: онъ далъ въ Ригѣ концертъ съ этимъ оркестромъ, возвращаясь изъ С.-Петербурга во Францію) и, хотя и съ посредственными солистами, но съ большимъ и весьма разнообразнымъ репертуаромъ. (В. Ч.).

же и въ Казани и Саратовѣ: пришедшій здѣсь не ко двору артистъ систематически игнорируется. Въ Перми, гдѣ опера поставлена на болѣе прочную ногу, публика пріучена къ разнообразію и пропѣвшій одинъ сезонъ артистъ уже не приглашается на слѣдующій; исключеніе было сдѣлано только для баритона Круглова, пѣвшаго здѣсь третій сезонъ. Екатеринбургъ очень рѣдко слышитъ оперу, чтобы быть придирчивымъ къ исполнителямъ.... Публика мелкаго города, вродѣ Динабурга (Двинска), Каменецъ-Подольска, Смоленска, наконецъ, сибирскихъ городовъ, еще очень не компетентна въ дѣлѣ опернаго искусства, благодаря новизнѣ, и потому трудно что-либо сказать о ней.... Тифлисская публика—публика минуты; хорошо взятыя ноты рѣшаютъ успѣхъ за пѣвцомъ, а фальшиво спѣтая арія грозитъ ему тьмою свистковъ и шиканья.... Москва—въ родѣ Петербурга: тоже крайне безлична въ дѣлѣ оцѣнки талантовъ; громкое имя, ярлыкъ знаменитости дѣлаетъ свое дѣло—театръ переполняется, и наоборотъ....“

А въ результатѣ, г. Хорхэ полагаетъ, что далеко русской оперной публикѣ до итальянской!

„Не то видимъ мы въ юго-западной Европѣ: въ Италіи, Испаніи. Тамъ толпа — рѣшающій элементъ для извѣстной вещи или исполненія; это—„быть иль не быть“.... Публика, прекрасно подготовленная, только ждетъ, какой приговоръ положить ей: сдѣлать ли finemondo (конецъ міра) или фіаско для артиста, или разразиться бѣшенными „bravo“....“

Само собою разумѣется, что опредѣленность музыкальныхъ вкусовъ западно-европейской оперной публики развилась вслѣдствіе давней музыкальной культуры. Русская оперная публика, прежде всего, слишкомъ мало времени (сравнительно съ западно-европейскою) слушала оперу, чтобы оказаться вполнѣ подготовленною и развитою въ музыкальномъ отношеніи. Неудивительно, что вкусы нашей публики вызываютъ зачастую строгое осужденіе со стороны людей, понимающихъ дѣло. Вотъ что, напримѣръ, говоритъ нѣкто „Пріѣзжій“, въ „Русской музыкальной газетѣ“, въ статьѣ „Сотрудничество публики“ (1902 г., стр. 69):

„Между единичнымъ лицомъ (зрителемъ) и дѣйствующими лицами на сценѣ стоитъ новое, также дѣйствующее, лицо. Это лицо — публика.... Публика не можетъ удовлетвориться положеніемъ пассивно-воспринимающей, не можетъ удовольствоваться состояніемъ, хотя бы и самымъ блаженнымъ: она должна проявлять дѣйствующую силу, скопляющуюся отъ получаемыхъ впечатлѣній; и она проявляетъ ее, эту силу, ежеминутно ломая игрушку, которою любуется. И какимъ инымъ способомъ могла бы она ее проявить!.... [1]) Да, стран-

---

1) Ниже я указываю: какимъ! (В. Ч.).

ная, несомнѣнная сила, которая входитъ въ спектакль, и разрушительнымъ, слѣпымъ инстинктомъ сотрудничаетъ въ немъ! Даже темнота въ залѣ неспособна укротить энергіи этого собирательнаго ребенка-звѣря. Онъ сотрудничаетъ, какъ режиссеръ, какъ актеръ, какъ драматургъ, какъ композиторъ. Въ качествѣ перваго, онъ предписываетъ артисту новые выходы тамъ, гдѣ должны состояться окончательные уходы. Какъ актеръ, онъ вселяется въ подлинное дѣйствующее лицо, по своему мѣняя его мимику и жестъ, заставляя его улыбаться между двумя гримасами страданія, вѣжливо кланяться послѣ угрозъ и потрясеній ужаса. Бѣдные актеры, они такъ счастливы въ этомъ абсурдѣ, возбуждающемъ циническое сомнѣніе въ достоинствѣ ихъ искусства! Какъ драматургъ, публика произвольно задерживаетъ тотъ или иной облюбованный ею моментъ драматической прогрессіи и тѣмъ мѣняетъ какъ силу этого момента, такъ и эффектъ его соединенія съ моментомъ послѣдующимъ. Но реальнѣе всего она дѣйствуетъ, какъ композиторъ. Здѣсь, послѣ ангельской мелодіи, она вставляетъ варварски оглушительный хоръ, сопровождая его сверхъ-ритмичной музыкой ладоней, и по собственному усмотрѣнію, исправляетъ музыкальную форму, дѣлая три куплета тамъ, гдѣ композиторъ ограничился двумя, прибавляя коды къ аріи, въ видѣ двукратнаго повторенія ея окончанія и т. д., и т. д....“ Это „сотрудничество“ доходитъ до того, что 3 сентября 1902 г., на афишѣ московскаго Большого театра, значилась: „Покорнѣйше просятъ не требовать повторенія аріи Демона „Не плачь, дитя“....

Вправѣ ли оперная публика претендовать на нѣкоторое „сотрудничество“ въ оперномъ театрѣ?—да, конечно, вправѣ, потому что эмоція, получаемая ею, требуетъ немедленнаго выраженія,—тутъ законъ природы, его же не прейдешь. Но, разумѣется, это сотрудничество должно быть введено въ надлежащія границы; нельзя же, въ самомъ дѣлѣ, позволить „ребенку-звѣрю“ мѣшать главному дѣйствующему лицу въ оперномъ театрѣ—композитору!... Палліативы тутъ излишни: можно, конечно, пріучить публику аплодировать только по окончаніи дѣйствія, штрафами довести пѣвцовъ до того, что они перестанутъ пѣть три куплета тамъ, гдѣ композиторъ довольствуется двумя и т. п.—но всѣмъ этимъ всетаки не удовлетворятся строгіе меломаны, которые видятъ въ театрѣ храмъ и, желаютъ и настойчиво требуютъ благоговѣйной тишины въ этомъ храмѣ, съ начала до конца представленія [1]). По моему, мыслима лишь одна реформа въ этомъ направленіи: полный запретъ апплодисментовъ (а тѣмъ болѣе шиканья) въ театральной залѣ, при установленіи самаго широкаго и свободнаго.... письменнаго сотрудничества пуб-

---

1) Въ Парижѣ, съ 1903 г., существуетъ „лига противъ бисированія“!

лики. Я предполагаю эту реформу въ слѣдующемъ ея видѣ: на каждомъ сидѣньи зритель находитъ два экземпляра безплатной афиши и (въ случаѣ особой любезности дирекціи) карандашъ; одна афиша полагается—на память о спектаклѣ. другая (непремѣнно съ чистою обратною стороною, безъ объявленій, и на довольно плотной бумагѣ)—для замѣчаній слушателя объ оперѣ. Всякій зритель имѣетъ право анонимно ставить артистамъ отмѣтки, изливать свои восторги, подпускать шпильки и т. д.; всѣ такія замѣтки опускаются въ большие ящики, выставленные, для этой цѣли, въ корридора_ъ всѣхъ ярусовъ.... Вотъ нѣсколько забавная, но фактически-возможная форма „сотрудничества“ „ребенка-звѣря“—сотрудничества организованнаго, и для самихъ композиторовъ, оперныхъ артистовъ и т. д. интереснаго и поучительнаго!

Само собою разумѣется, что такая форма сотрудничества немыслима безъ культурнаго перевоспитанія нашей оперной публики; это же перевоспитаніе предполагаетъ цѣлую массу предварительныхъ реформъ политическаго, соціальнаго и экономическаго характера, обсужденіе которыхъ выходитъ за предѣлы, намѣченные для этого, уже пришедшаго къ концу, сочиненія. Окинувъ, на прощанье, бѣглымъ взглядомъ весь пройденный путь историческаго развитія русской оперы, мы можемъ разстаться съ этою интересною областью русскаго искусства съ чувствомъ нѣкотораго удовлетворенія, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, мы можемъ заглянуть въ будущее русской оперы съ оптимистическимъ предчувствіемъ. Заимствованная изъ Италіи (во времена Арайи) музыка, коснувшись почвы русской народной пѣсни при Верстовскомъ, пустила глубоко корни въ эту почву при Глинкѣ, и пышнымъ цвѣтомъ зацвѣла въ операхъ Чайковскаго. Это привозное растеніе, русская опера, уже тянется въ сторону, откуда его привезли—въ Европу; эти тенденціи уже явствуютъ въ операхъ Римскаго Корсакова! Въ добрый часъ! Опера наша уже можетъ воздать Европѣ за все, что взяла отъ нея, кое-чѣмъ новымъ: народными сюжетами, народными мелодіями, столь своеобразными по ихъ строенію; эта же опера является посредницею между Европою и Азіею, такъ какъ только въ русскихъ операхъ восточная музыка разработана сообразно истинному ея характеру.... Русской оперѣ предстоитъ еще долгій путь развитія, въ смыслѣ и внѣшняго распространенія, и внутренняго совершенствованія.

Не будемъ, однако, думать, что, въ концѣ этого пути, вѣчный странникъ, человѣчество, найдетъ „идеалъ“ оперы, какъ царевичъ Хлоръ нашелъ „розу безъ шиповъ“. Быть человѣкомъ—значитъ вѣчно испытывать два великихъ ограниченія: земной „человѣчности“, и земного „бытія“,—враждебныхъ всякому „идеалу“! Абсолютное совершенство, въ видѣ незыблемаго типа единой оперы, совмѣщающей въ себѣ всѣ

средства выразительности декламаціонной и мелодической, недостижимо, какъ недостижимо примиреніе слова и звука, Ормузда и Аримана всякой оперы. Нельзя не любить композиторовъ, стремившихся къ осуществленію идеала, памятуя изреченіе великаго Гете: „люблю того, кто любитъ невозможность“, но полезно вспоминать и другое изреченіе его же: „надо стремиться къ достижимому и спокойно уважать непостигаемое“. Совершенной музыкѣ—не мѣсто на нашей несовершенной земной планетѣ; и вотъ почему поэты всѣхъ временъ вздыхали по гармоніи „міровыхъ сферъ“, которой Шекспиръ, въ своемъ „Венеціанскомъ купцѣ“ [1]), посвятилъ такія прекрасныя строки:

„Взгляни, какъ весь небесный сводъ усѣянъ
Мильономъ звѣздъ, блестящихъ, какъ кружки
Изъ золота! И каждая звѣзда,
Несясь въ теченьи плавномъ, вторитъ пѣснѣ
Небесныхъ свѣтлыхъ ангеловъ.—Но слышать
Увы!—тѣ пѣсни можетъ только вольный,
Безсмертный духъ;—когда же запертъ онъ
Въ земной тѣлесной формѣ,—то онъ слишкомъ
Тяжелъ и грубъ, чтобъ слышать эти звуки!...“

КОНЕЦЪ.

1) Переводъ А. Л Соколовскаго.

Алфавитные указатели

къ „Исторіи русской оперы“:

I) ВСѢХЪ ИМЕНЪ И ФАМИЛІЙ *).

*) Кромѣ именъ фантастическихъ персонажей изъ оперъ и пьесъ.



Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
Лажечниковъ.	„Ледяной домъ". Романъ.	„Ледяной домъ".	М. Чайковскій.	Корещенко.
„	„Опричникъ", трагедія.	„Опричникъ".	П. Чайковскій.	Чайковскій.
Лермонтовъ.	„Ангелъ Смерти". Поэма.	„Ангелъ Смерти".	?	Корещенко.
„	„Демонъ". Поэма.	„Демонъ" (неоконч.).	?	Бларамбергъ.
„	„	„Демонъ".	Майковъ и Висковатовъ.	А. Г. Рубинштейнъ.
„	„	„Тамара".	?	Бар. Фитингофъ-Шель.
„	„Пѣсня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова".	„Купецъ Калашниковъ".	Куликовъ.	А. Г. Рубинштейнъ.
„	„Хаджи-Абрекъ". Поэма.	„Хаджи-Абрекъ" или „Месть" (кажется, это 1, а не 2 оперы).	?	А. Г. Рубинштейнъ.
Марлинскій.	„Аммалатъ-Бекъ", повѣсть.	„Аммалатъ-Бекъ".	Вельтманъ.	Афанасьевъ.
Мей.	„Псковитянка". Драма.	„Псковитянка".	?	Римскій-Корсаковъ.
„	„	„Боярыня Вѣра Шелога" (прологъ къ „Псковитянкѣ").	?	Римскій-Корсаковъ.
„	„Сервилія". Драма.	„Сервилія".	?	Римскій-Корсаковъ.
„	„Царская невѣста". Драма.	„Царская невѣста".	Тюменевъ.	Римскій-Корсаковъ.
Некрасовъ.	„Коробейники". Поэма.	„Коробейники".	?	Мироновъ.
Озеровъ.	„Поликсена". Трагедія.	Пьеса съ музыкою.	Озеровъ.	Титовъ.
„	„Фингалъ". Трагедія.	Пьеса съ музыкою.	Озеровъ.	Козловскій.
„	„Эдипъ въ Аѳинахъ". Трагедія.	Пьеса съ музыкою.	Озеровъ.	Козловскій.
Островскій.	„Бѣдность не порокъ". Комедія.	Антракты къ пьесѣ.	Островскій.	Орловъ-Соколовскій.
„	„Воевода (Сонъ на Волгѣ)". Комедія.	„Сонъ на Волгѣ".	?	Аренскій.
„	„	„Воевода".	?	Бларамбергъ.

Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
Островскій.	„Воевода (Сонъ на Волгѣ)“. Комедія.	„Воевода“.	Островскій.	Чайковскій.
„	„	Мелодрама къ сценѣ Домового въ названной комедіи.	„	Чайковскій.
„	„Гроза“. Драма.	„Гроза“.	Островскій.	Кашперовъ.
„	„	Увертюра къ драмѣ.	„	Чайковскій.
„	„Дмитрій Самозванецъ“. Историческая хроника.	Мазурка изъ музыки къ этой хроникѣ.	„	Чайковскій.
„	„Комикъ 17-го столѣтія“. Комедія.	„Скоморохъ“.	?	Бларамбергъ.
„	„Не такъ живи, какъ хочется“. Драма.	„Вражья сила“.	Островскій и Калашниковъ.	Сѣровъ.
„	„Снѣгурочка“. Весенняя сказка.	Музыка къ пьесѣ.	Островскій.	Гречаниновъ.
„	„	„Снѣгурочка“.	?	Римскій-Корсаковъ.
„	„	Музыка къ пьесѣ.	Островскій.	Чайковскій.
„	„Тушино“. Историческая хроника.	„Тушинцы“.	?	Бларамбергъ.
Пушкинъ.	„Бахчисарайскій фонтанъ“. Поэма.	Оперные отрывки.	Пушкинъ.	Аренскій.
„	„	„Бахчисарайскій фонтанъ“.	?	Федоровъ.
„	„	Увертюра къ пьесѣ.	Пушкинъ.	Арнольдъ.
„	„Борисъ Годуновъ“. Драматич. хроника.	„Борисъ Годуновъ“.	Мусоргскій.	Мусоргскій.
„	„Графъ Нулинъ“. Поэма.	„Графъ Нулинъ“.	Лишинъ.	Лишинъ,
„	„Дубровскій“. Повѣсть.	„Дубровскій“.	М. Чайковскій.	Направникъ.
„	„Евгеній Онѣгинъ“. Романъ въ стихахъ.	„Евгеній Онѣгинъ“.	Лавровская, Шиловскій, Кашкинъ и др.	Чайковскій.
„	„Кавказскій плѣнникъ“. Поэма.	Оперные отрывки.	Пушкинъ.	Алябьевъ.
„	„	„Кавказскій плѣнникъ“.	?	Кюи.

Имя писателя.	Название и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
Пушкинъ.	„Каменный гость“. Драматическія сцены.	„Каменный гость“.	Пушкинъ (текстъ безъ измѣненій).	Даргомыжскій.
„	„Моцартъ и Сальери“. Драматическія сцены.	„Моцартъ и Сальери“.	Пушкинъ (текстъ безъ измѣненій).	Римскій-Корсаковъ.
„	„Пиковая дама“. Повѣсть.	„Пиковая дама“.	М. Чайковскій.	Чайковскій.
„	„Пиръ во время чумы“. Драматическія сцены.	„Пиръ во время чумы“.	Пушкинъ (текстъ безъ измѣненій).	Кюи.
„	„Полтава“. Поэма.	„Марія или Мазепа“ (неокончена).	?	П. П. Сокальскій.
„	„	„Мазепа“.	Кугушевъ.	Бар. Фитингофъ-Шель.
„	„	„Мазепа“.	Буренинъ.	Чайковскій.
„	„Русалка“. Драматическія сцены.	„Русалка“.	Даргомыжскій.	Даргомыжскій.
„	„Русланъ и Людмила“. Поэма.	„Русланъ и Людмила“.	Кн. Шаховской, Маркевичъ, Ширковъ, Гедеоновъ, Кукольникъ, Бахтуринъ, Глинка.	Глинка.
„	„Сказка о царѣ Салтанѣ“.	„Сказка о царѣ Салтанѣ“.	Бѣльскій.	Римскій-Корсаковъ.
„	„Торжество Вакха“. Стихотвореніе.	„Торжество Вакха“.	Пушкинъ (текстъ безъ измѣненій).	Даргомыжскій.
„	„Цыгане“. Поэма.	„Цыгане“.	Огаревъ.	Кашперовъ.
„	„	„Цыгане“.	Лишинъ.	Лишинъ.
„	„	„Цыгане“.	?	Мироновъ.
„	„	„Алеко“.	Немировичъ-Данченко.	Рахманиновъ.
„	„	„Цыгане“.	?	Шеферъ.
К. Р.	„Севастьянъ-мученикъ“. Поэма.	„Севастьянъ-мученикъ“.	?	Блейхманъ.
Сухонинъ.	„Деньги“.	Музыка къ пьесѣ.	Сухонинъ.	Дютшъ.
„	„Русская свадьба“.	Музыка къ пьесѣ.	Сухонинъ.	Дютшъ.
А. Толстой, графъ.	„Донъ-Жуанъ“. Драматическая поэма.	Музыка къ драматической поэмѣ.	А. Толстой (текстъ безъ измѣненій).	Направникъ.
„	„	„Жуанъ-де-Теноріо“.	?	Бар. Фитингофъ-Шель.

Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
А. Толстой, графъ.	„Драматическая трилогія".			
	Часть I: „Смерть Іоанна Грознаго".	Музыка къ пьесѣ.	А. Толстой.	Гречаниновъ.
„	Часть II: „Царь Өеодоръ".	Музыка къ пьесѣ.	А. Толстой.	Гречаниновъ.
„	Часть III: „Царь Борисъ".	Музыка къ пьесѣ.	А. Толстой.	Калинниковъ.
„	„Князь Серебряный". Романъ.	„Князь Серебряный".	?	Адамовичъ, г-жа.
„	„	„Князь Серебряный".	?	Казаченко.
Л. Толстой, графъ.	„Первый винокуръ". Сказка.	„Первый винокуръ" (неоконч.).	?	Пасхаловъ.
Тургеневъ.	„Ася". Разсказъ.	„Ася".	Невструевъ.	Ипполитовъ-Ивановъ.
„	„Пѣснь торжествующей любви". Легенда.	„Пѣснь торжествующей любви".	?	Гартевельдъ
„	„	„	Вильде.	Симонъ.
Часвъ.	„Дмитрій-Самозванецъ". Драма.	Пьеса съ музыкою.	Чаевъ.	Баронъ Врангель.
Шаховской, князь. *)	„Дебора". Трагедія.	„	Князь Шаховской.	Козловскій.
„	„Фингалъ". Драматическая поэма.	„	Князь Шаховской.	Кавосъ.
Шпажинскій.	„Чародѣйка". Драма.	„Чародѣйка".	Шпажинскій.	Чайковскій.
Щепкина-Куперникъ.	„Месть Амура". Комедія.	„Месть Амура".	Щепкина-Куперникъ.	Танѣевъ.

*) На стр. 116 указанъ цѣлый рядъ текстовъ князя А. А. Шаховского съ музыкою К. А. Кавоса; невозможно съ точностію установить, слѣдуетъ ли эти тексты считать драматическими пьесами или либретто (т. е. слѣдуетъ ли считать музыкальныя произведенія Кавоса „операми" или „пьесами съ музыкою")?

Изъ пьесъ Шаховского названа здѣсь лишь трагедія „Дебора" и драматическая поэма „Фингалъ"; остальныя см. ниже, въ общемъ алфавитномъ указателѣ оперъ и пьесъ съ музыкою.

б) Иностранные писатели.

Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
Андерсенъ.	„Дѣвочка со спичками". Сказка.	„Елка".	Плаксинъ.	Ребиковъ.
Байронъ.	„Донъ-Жуанъ". Романъ въ стихахъ. (Эпизодъ любви Гайде къ Донъ-Жуану).	„Волна".	?	Бларамбергъ.
„	„Сарданапалъ". Поэма.	„Сарданапалъ"	Зоринъ и Д. М.	Фаминцынъ.
Бекъ.	„Янко, венгерскій конскій пастухъ". Романъ.	„Дѣти степей".	Мозенталь (рус. переводъ?).	А. Г. Рубинштейнъ.
Бомарше.	„Севильскій цырюльникъ". Комедія.	„Севильскій цырюльникъ".	Стербини (въ русскомъ переводѣ?).	Россини.
„	„Женитьба Фигаро". Комедія.	Речитативы къ оперѣ Моцарта „Свадьба Фигаро".	Да-Понте (въ русскомъ переводѣ П. И. Чайковскаго).	Чайковскій.
Вергилій.	„Энеида". Эпопея.	„Оставленная Дидона".	Метастазіо (пер. Янковскаго).	Арайя.
Вильденбрухъ.	„Гарольдъ". Драма.	„Гарольдъ".	Вейнбергъ	Направникъ.
Гауптманъ.	„Ганнеле". Драма.	„Ганнеле".	?	Колесниковъ.
„	„Потонувшій колоколъ". Драма.	„Потонувшій колоколъ".	Буренинъ.	Давыдовъ.
Гейне.	„Вильямъ Ратклифъ".	„Вильямъ Ратклифъ".	Плещеевъ.	Кюи.
Герцъ.	„Дочь короля Ренэ". Драма.	„Іоланта".	М. Чайковскій (по переводу Званцева).	Чайковскій.
Гёте.	„Коринеская невѣста". Баллада.	„Коринеская невѣста".	?	Длусскій.
Гуцковъ.	„Уріэль Акоста". Трагедія.	„Уріэль Акоста".	Сѣрова и Бларамбергъ.	Сѣрова.
„	„	„Уріэль Акоста".	?	Фаминцынъ.
Гюго.	„Анджело". Драма.	„Анджело".	Буренинъ.	Кюи.
„	„	„Тизба".	?	Шеферъ.
„	„Бѣдные люди". Поэма.	„Рыбаки".	Вильде.	Симонъ.
„	„Марія Тюдоръ". Драма.	„Марія Бургундская".	Бларамбергъ.	Бларамбергъ.

Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
Гюго.	„Соборъ Парижской Богоматери". Романъ.	„Эсмеральда".	Гюго (переводъ Даргомыжскаго).	Даргомыжскій.
Данте.	„Адъ". Поэма.	„Франческа да Римини".	Пономаревъ.	Направникъ.
Дюма-отецъ.	„Карлъ 7-й у своихъ магнатовъ-вассаловъ". Драма.	„Сарацинъ".	?	Кюи.
Крашевскій.	„Хижина за деревней". Повѣсть.	„Манру".	Носсигъ (рус. перев.?).	Падеревскій.
Ксавье-де-Местръ.	„Параша-сибирячка". Повѣсть.	„Параша-сибирячка".	Струйскій (по Полевому).	Струйскій.
Лесюеръ.	„Жильблазъ въ вертепѣ разбойниковъ".	Пьеса съ музыкою.	Лесюеръ (по рус. переводу).	Мауреръ.
Лоэнштейнъ.	„Софонизба".	„Сципіо Африканъ".	? (по русской передѣлкѣ).	?
Лудвигъ.	„Маккавеи". Трагедія.	„Маккавеи".	Мозенталь (рус. переводъ Третьяковой).	А. Г. Рубинштейнъ.
Марло.	„Тамерланъ Великій". Трагедія.	„Темиръ-Аксаково дѣйство".	? (по русской передѣлкѣ).	?
Мильтонъ.	„Потерянный рай". Поэма.	„Потерянный рай".	? (русскій переводъ).	А. Г. Рубинштейнъ.
Мицкевичъ.	„Свитезянка". Баллада.	„Дѣвица-русалка".	? (по передѣлкѣ Мея).	Бларамбергъ.
Мольеръ.	„Смѣшныя жеманницы". Комедія.	„Драгыя смѣяныя". Пьеса съ музыкою.	?	?
„	„Школа женщинъ". Комедія.	„Сбитеньщикъ", пьеса съ муз.	Передѣлка Княжнина.	Буланъ (Бюланъ).
Мопассанъ.	„Мадемуазель Фифи". Разсказъ.	„Мадемуазель Фифи".	Кюи.	Кюи.
Муръ.	„Лалла Рукъ". Поэма.	„Фераморсъ".	Роденбергъ. (Русскій переводъ?).	А. Г. Рубинштейнъ.
Овидій.	„Метаморфозы". 1) „Дафна".	„Дафнисъ". Либретто.	Ринуччини; польскій переводъ Твардовскаго; русскій переводъ?	?
„		Пантомима „про Аполло и Дафниду" изъ оперы „Горюша".	Аверкіевъ.	А. Г. Рубинштейнъ.

Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
	2) „Орфей".	„Орфей и Эвридика". Опера-балетъ.	Ринуччини. нѣмецкій перев. Бухнера; рус. переводъ?	?
	3) „Пигмаліонъ".	„Пигмаліонъ или сила любви".	С. Глинка.	Поморскій.
	4) „Цефалъ".	„Цефалъ и Прокрисъ".	Сумароковъ.	Арайя.
Поэ.	„Лигейя".	„Актея".	По новеллѣ Нормансскаго.	Шенкъ.
Расинъ.	„Эсѳирь".	Пьеса съ музыкою.	Расинъ (въ переводѣ Капниста).	Козловскій.
Ростанъ.	„Принцесса-греза". Драма.	„Принцесса-греза".	Щепкина-Куперникъ.	Блейхманъ.
Рюккертъ.	„Наль и Дамаянти", поэма; съ индійскаго яз.	„Наль и Дамаянти".	М. Чайковскій (по Жуковскому)	Аренскій.
Сарду.	„Ненависть". Драма.	„Корделія".	Бронниковъ.	Соловьевъ.
Скоттъ.	„Айвенго", романъ.	„Ивангоэ". Пьеса съ музыкою.	Кн. Шаховской.	Кавосъ.
Софоклъ.	„Эдипъ-царь".	Пьеса съ музыкою.	Русскій переводъ?	Мусоргскій.
Филипсъ.	„Франческа и Паоло". Трагедія.	„Франческа-да-Римини".	Пономаревъ и Палечекъ.	Направникъ
Флоберъ.	„Саламбо". Романъ.	„Саламбо" (неоконч.).	Мусоргскій.	Мусоргскій.
Фуке, де-Лямоттъ, баронъ.	„Ундина". Повѣсть въ стихахъ.	„Ундина".	Гр. Соллогубъ (по переводу Жуковскаго).	Львовъ.
„	„	„Ундина".	Гр. Соллогубъ.	Чайковскій.
Чиконьини.	„Честный измѣнникъ". Трагическая опера.	„Честный измѣнникъ". Пьеса съ музыкою.	? (рус. переводъ?)	?
Шевченко.	„Кобзарь". Сборникъ стиховъ.	„Папъ сотникъ"	? (по русски).	Казаченко.
Шекспиръ.	„Антоній и Клеопатра". Трагедія.	„Антоній и Клеопатра". Музыка къ трагедіи.	Шекспиръ (русскій переводъ?)	Клеповскій.
„	„	„Антоній и Клеопатра".	?	Юферовъ.
„	„Виндзорскія кумушки". Комедія.	Музыка къ пьесѣ.	(Польскій переводъ?).	Монюшко.
„	„Гамлетъ". Трагедія.	Музыка къ трагедіи.	Шекспиръ (польскій переводъ?)	Монюшко.

Имя писателя.	Названіе и родъ литературнаго произведенія.	Названіе оперы, или указаніе, что это—пьеса съ музыкою.	Имя либреттиста.	Имя композитора.
Шекспиръ.	„Гамлетъ". Трагедія.	Музыка къ трагедіи.	(Рус. переводъ?)	Чайковскій.
„	Историческія хроники.	„Начальное управленіе Олега; подражаніе Шакеспиру". Пьеса съ музыкою.	Императрица Екатерина II и др. (съ отрывками изъ одъ Ломоносова).	Канобоіо, Пашкевичъ, Сарти.
„	„Отелло". Трагедія.	„Отелло".	Бойто (рус. переводъ Куликова).	Верди.
Шиллеръ.	„Марія Стюартъ". Трагедія.	„Марія Стюартъ".	?	Бар. Фитингофъ-Шель.
„	„Орлеанская дѣва". Трагедія.	„Орлеанская дѣва".	Чайковскій (по переводу Жуковскаго).	Чайковскій.
„	„Семела". Пьеса въ стихахъ.	„Семела или мщеніе Юноны".	?	Антонолини и Кавосъ.
Эврипидъ.	„Альцеста".	„Альцеста".	Сумароковъ.	Раупахъ.
„	Трагедія.	„Алкиста".	?	Сарти.
	„	Отрывокъ изъ оперы.	(русскій переводъ?).	
Эврипидъ.	„Ифигенія въ Авлидѣ". Трагедія.	„Ифигенія въ Авлидѣ". Пьеса съ музыкою.	Эврипидъ (въ русскомъ переводѣ?).	Корещенко.
„	„Троянки". Трагедія.	„Троянки". Пьеса съ музыкою.	Эврипидъ (въ русскомъ переводѣ?).	Корещенко.
Эсхилъ.	„Орестейя". Трилогія.	„Орестейя".	Венкстернъ.	Танѣевъ.



3) Оперъ и пьесъ съ музыкою.

р. к.

Гарраст, А. Карманный музыкальный словарь, исправленный кн. В. Ѳ. Одоевскимъ. *Новое 9-е изданіе.* 1899 г. — 50

— Slowniczek Muzyczny, opracowala Komarnicka. 1887 г. . . . . . — 60

Гевартъ, А. Ф. Новый полный курсъ инструментовки. 1892 г. . . . . . . 6 —

— Методическій курсъ оркестровки. Переводъ В. Ребикова, пополненный примѣрами изъ произведеній русскихъ композиторовъ. Выпускъ I. Квартетъ. 1898 г. . . . . 3 —

— Выпускъ II. Малый симфоническій оркестръ . . . . 2 —

— Выпускъ III. Большой симфоническій оркестръ . . . . 2 —

— Всѣ три выпуска въ 1 томѣ. . . . 6 —

Геника, Р. Исторія фортепіано въ связи съ исторіей фортепіанной виртуозности и литературы, съ изображеніями старинныхъ инструментовъ. Часть I. Эпоха до *Бетховена* . . . 1 50

Гермеръ, Г. „Какъ должно играть на фортепіано". Пять статей о произведеніи звука на фортепіано, объ акцентуаціи, динамикѣ, темпѣ и исполненіи, съ примѣрами для упражненій. Перевелъ съ нѣмецк. А. Буховцевъ. 1889 г. . . . . 1 —

Гимнастика пальцевъ, съ 87 рисунками. Составлена по Джаксону и друг., подъ редакц. врача С. Бѣлицъ-Геймана. *5-е удешевл. изд.* 1900 г. — 50

Гиро, Э. (профессора Парижской консерваторіи). Руководство къ практическому изученію инструментовки. Переводъ съ франц. Г. Конюса. 1892 г. 2 —

Глейхъ, Ф. Руководство къ новѣйшей инструментовкѣ, или правила къ изученію всѣхъ употребляемыхъ въ оркестрѣ инструментовъ. Въ этомъ руководствѣ, кромѣ того, объясняется способъ употребленія всѣхъ инструментовъ въ композиціи и переложеніи всѣхъ пьесъ для большаго и малаго оркестра, а равно для хора военной и бальной музыки . . . . 1 —

Григорьевъ, П. О православномъ церковномъ пѣніи . . . . — 25

Гуммертъ, Р. А. Матеріалы для образованія правильно постановленнаго хороваго класса. I курсъ приготовительный. Предназначается для низш. и средн. учебн. завед. и приспособлено къ программѣ музыкальнаго курса въ институтахъ *Вѣдомства Императрицы Маріи* . . . . — 60

Гунке, I. Руководство къ изученію гармоніи, приспособленное къ самообученію. Томовое изданіе № 901. . 1 50

— Полное руководство къ сочиненію музыки. Часть I. О мелодіи. Том. изд. № 902 . . . . 1 —

— Часть II. О контрапунктѣ. Том. изд. № 903 . . . . 3 —

— Часть III. О формахъ. Том. изд. № 904. 2 —

— Эти же три части въ одномъ томѣ. Том. изд. № 902/4 . . . . 4 —

Джиральдони, Л. Аналитическій методъ воспитанія голоса. 1893 г. 1 —

Долинскій, С. М. Опытъ системы первоначальнаго обученія на фортепіано, механическія упражн. пальцевъ при неподвижной рукѣ, какъ основа фортеп. техники . . . . — 65

Доммеръ, А. Руководство къ изученію исторіи музыки. Переводъ съ нѣмецкаго А. Желябужской, подъ редакціей и съ приложеніемъ очерка исторіи музыки въ Россіи бывш. преподав. исторіи русскаго церковнаго пѣнія въ С.-Петербургской консерват. З. Дурова. 1884 г. . . . . 4 —

Дрезеке, Ф. Руководство къ правильному построенію модуляціи. Переводъ съ нѣмецкаго А. С. Фаминцына . . 1 —

Ипполитовъ-Ивановъ, М. Ученіе объ аккордахъ, ихъ построеніе и разрѣшеніе 1 50

Казанскій, Н. Учебникъ для духовн. школъ и сельскихъ пастырей, къ принятію одобренъ Св. Синодомъ. *2-е изд.* 1 —

Кашкинъ, Н. Учебникъ элементарной теоріи музыки. *11-е изд.* 1900 г. — 50

— Воспоминанія о П. Чайковскомъ. 1896 г. 1 —

Келеръ, Л. Преподаваніе на фортепіано. Практическіе совѣты, наблюденія и замѣтки. Перев. съ 4-го нѣмецкаго изд. 1880 г. . . . . 2 —

Кирилловъ, Н. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столѣтій. Біографическіе очерки. *2-е изданіе.* 1890 г. . . . . — 75

Кольбе, О. Краткое руководство къ изученію генералъ-баса. Перев. съ нѣмецкаго съ нѣкоторыми измѣненіями Г. А. Лароша. . . . . . . 1 —

Компанскій, М. Исторія гармоническаго пѣнія въ русской церкви, съ прибавленіемъ краткихъ свѣдѣній объ организаціи пѣвческихъ хоровъ. *Изданіе второе.* 1897 г. . . . . . — 25

— Краткая исторія церковнаго пѣнія въ церкви Вселенской и мелодическаго пѣнія въ церкви русской. *Изданіе второе.* 1897 г. . . . . . . — 25

— Элементарный курсъ теоріи партеснаго церковнаго пѣнія. *Изданіе 2-е исправленное и дополненное* . . . . — 20

Конюсъ, Г. Сборникъ задачъ, упражненій и вопросовъ (1001), для практическаго изученія элементарной теоріи музыки. 1892 г. 1 50

— Дополненіе къ сборнику задачъ. 1896 г. — 50

— Пособіе къ практич. изуч. гармоніи. 1 25

— Синоптическая таблица элементарной теоріи музыки 1 50

— То-же, на коленкорѣ . . . . 3 —

Коргановъ, В. Дж. Верди. Біографическій очеркъ. 1897 г. . . . . . . 1 —

Лахукинъ, Н. Краткая энциклопедія теоріи музыки. 1897 г. . . . . 1 —

— Опытъ практическаго изученія интерваловъ, гаммъ и ритма 1 25

— Сборникъ задачъ для практическаго изученія гармоніи . . . . 1 —

— Руководство къ практическому изученію гармоніи. 1898 г. 1 50

Ла-Мара. Музыкально-характеристическіе этюды. Перев. съ нѣмецкаго А. Желябужской. Т. 1. 2. по . . . 1 50

Ламперти, Ф. Искусство пѣнія (L'Arte del canto) по классическимъ преданіямъ. Техническія правила и совѣты ученикамъ и артистамъ. *2-е изд.* — 75

Ларошъ и Кашкинъ. На память о Чайковскомъ . . . . — 50

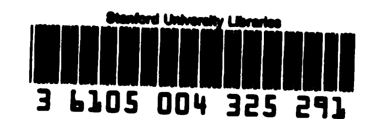
Леманъ, А. Книга о скрипкѣ, въ 2-хъ частяхъ съ 115 рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ 12-ти большихъ чертежей. 1893 г. . . . . 2 —

р. к.

Лобе, I. Музыкальный катехизисъ. Переводъ П. И. Чайковскаго. *Новое изданіе. 19-я тысяча.* 1898 г. . . . . — 60
— Руководство къ сочиненію музыки. Томъ IV. Опера. Переводъ съ нѣмецкаго Н. Кашкина. 1898 г. . . . 4 —
— Отдѣльно: Ч. I—3 р., Ч. II. . 2 —
Майкапаръ, С. Музыкальный слухъ, его значеніе, природа и особенности и методъ правильнаго развитія. . . 1 50
Марксъ, А. Б. Всеобщій учебникъ музыки. Руководство для учителей и учащихся по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго образованія. Переводъ съ 9-го нѣмецк. изд. А. Фаминцына, (in 8°, 427 стр.). *2-е изданіе.* 1893 г. . 3 50
Ж. Можень и В. Мень. Скрипка, Альтъ, Віолончель, Контръ-Басъ и Гитара. Смычки, канифоль и струны. *Новое полное руководство къ устройству струнныхъ музыкальныхъ инструментовъ и къ изготовленію смычковъ, канифоли и струнъ, съ прибавленіемъ особыхъ статей о починкѣ и храненіи смычковыхъ инструментовъ, и о скрипкѣ знаменитыхъ итальянскихъ мастеровъ, въ 4-хъ частяхъ съ пояснительными чертежами.* Переводъ съ французскаго Н. Инякина . 1 —
Морковъ, В. Историческій очеркъ русской оперы съ самаго ея начала по 1862 годъ . . . . 1 —
Ноль, Л. Историческое развитіе камерной музыки и ея значеніе для музыканта. Переводъ Иванова. 1882 г. 1 —
— То-же, на веленевой бумагѣ . . . 1 25
Орловъ, В. Регентскія таблицы задаванія тоновъ на Великой вечерни, Утрени и Литургіи, 13 таблицъ *въ одной тетради* . . . . 1 —
— То-же, *для наклеиванія на картонъ* . 1 50
Патворель, Е. Легкій способъ транспозиціи (переложенія). Переводъ съ французскаго С. Б. 1892 г. . . . . — 50
Праутъ, Э. Фуга. Переводъ съ англійскаго А. Г. Тимашевой—Берингъ. *Подъ редакціей Г. Конюса, съ предисловіемъ С. И. Танеева* . . . . 2 —
— Музыкальная форма. Переводъ съ англійскаго графа С. Л. Толстаго . — —
— Элементарное руководство къ инструментовкѣ. Переводъ съ нѣмецкаго изданія Ѳ. Кенемана 1 50
Пузыревскій, А. Методическія замѣтки по преподаванію пѣнія въ народныхъ школахъ. 1892 г. . . . — 25
— Значеніе и практическій способъ изученія главнѣйшихъ отдѣловъ элементарной теоріи музыки. *Методическія дополненія ко всякому учебнику теоріи.* 1896 г. . . . . — 30
— Изученіе аккордовъ по слуху и голосомъ. 1896 г. 1 50
Пфейферъ, Т. Лекціи Ганса Бюлова, переводъ съ 4-го нѣмецкаго изданія, съ примѣчаніями А. Буховцева. 1896 г. 1 —
Риманъ, Г. Катехизисъ фортепіанной игры. Переводъ Буховцева. 1892 г. — 75
— Катехизисъ исторія музыки. Переводъ съ нѣмецкаго Н. Кашкина:
— Часть I-я. Исторія музыкальныхъ инструментовъ. Исторія звуковой системы и нотописанія. 1896 г. . . . 1 —
— Часть II-я. Исторія музыкальныхъ формъ. 1897 г. 1 25

р. к.

Риманъ, Г. Часть III-я. Исторія музыки въ Россіи. *Сочиненіе Н. Кашкина.* . — —
— Систематическое ученіе о модуляціи, какъ основа ученія о музыкальныхъ формахъ. Перев. съ нѣмец. Ю. Энгеля. 1 50
— Упрощенная гармонія или ученіе о тональныхъ функціяхъ аккордовъ. Переводъ съ нѣмецкаго Ю. Энгеля . . — —
— Тематическое разъясненіе содержанія 6-й симфоніи (H-moll) П. Чайковскаго. 1893 г. . . . . — 10
Рихтеръ, Э. Ф. Элементарная теорія музыки. Перев. съ нѣмец, съ дополн. подъ редакц. А. С. Фаминцына. *4-е изд.* — 40
Рубецъ, А. Музыкальная азбука. Одобрена Совѣтомъ профессоровъ Императорской С.-Петербург. консерват. *7-е изданіе.* 1898 г. . . . . — 75
— Краткая музыкальная грамматика. *4-е изданіе.* 1895 г. 1 50
Рубинштейнъ, А. Музыка и ея представители (разговоры о музыкѣ). *4-я тысяча.* 1892 г. 1 50
Трифоновъ, П. Францъ-Листъ. Очеркъ его жизни и дѣятел. 1887 г. 1 50
Улыбышевъ, А. Новая Біографія Моцарта. Переводъ М. Чайковскаго съ примѣчаніями Г. Лароша и статьею его же „О жизни и трудахъ Улыбышева". Томъ I. 1890 г. . . . . 2 —
— То-же. Томъ II. 1890 г. 1 50
— „ „ III. 1891 г. 1 50
Успенскій, М. Физіологія голоса и пѣнія съ наглядныхъ изложеніемъ элементарной анатоміи гортани и гигіена пѣнія. *Д-ра* A. Gouguenheim'a, *врача госпиталя* Lariboisière и M. Lermoyez *въ Парижѣ.* Съ чертежами и рисунками въ текстѣ. Перев. съ франц. 1 25
Чайковскій, П. Руководство гармоніи, принятое въ консерваторіи въ Москвѣ. *Изданіе 6-е.* 1897 г. . . . 1 50
— Leitfaden zum practischen Erlernen der Harmonie. *Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon* 1 50
— Guide to the practical study of Harmony. *Translated from the German version of P. Juon by Emil Krall and James Liebling* . . . . . 3 sh. net. — —
— Краткій учебникъ гармоніи, приспособленный къ чтенію духовно-музыкальныхъ сочиненій въ Россіи. *2-е изданіе.* 1895 г. . . . . — 60
— Тематическій каталогъ сочиненій П. Чайковскаго (сост. Б. Юргенсонъ). . 4 —
Шуманъ, Р. Жизненныя правила и совѣты молодымъ музыкантамъ. Перев. съ нѣмецк. проф. П. И. Чайковскаго (съ нѣмецкимъ оригиналомъ). *4-е изданіе.* 1894 г. . . . . — 30
Schumann, R. Musikalische Haus-und Lebens-Regeln (deutsch und russisch). — 30
Эпштейнъ, Э. О музыкальномъ воспитаніи юношества. Указанія для родителей и воспитателей. Переводъ съ нѣмецкаго Э. Фехнера. 1897 г. . 1 —
Эрдмансдёрферъ, М. Таблица наиболѣе употребительныхъ инструментовъ оркестра . . . . — 60
Юонъ, П. Приложеніе къ учебнику гармоніи П. Чайковскаго. Сборникъ практич. упражненій. Часть I и II. по 1 —
Juon, P. Anhang zur Harmonielehre von P. Tschaikowsky. Practisches Uebungsbuch. Theil I, II. . . M. à 2 20



DATE DUE

